Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis
in Recklinghausen, 1998

GRIECHISCHE IKONEN



GREEK ICONS

Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis
Recklinghausen, 1998

GRIECHISCHE IKONEN

BEITRÄGE DES KOLLOQUIUMS
ZUM GEDENKEN AN MANOLIS CHATZIDAKIS
IN RECKLINGHAUSEN, 1998

Herausgegeben von
Eva Haustein-Bartsch und Nano Chatzidakis

GREEK ICONS

PROCEEDINGS OF THE SYMPOSIUM
IN MEMORY OF MANOLIS CHATZIDAKIS
IN RECKLINGHAUSEN, 1998

Edited by
Eva Haustein-Bartsch and Nano Chatzidakis

BENAKI-MUSEUM, ATHENS
IKONEN-MUSEUM RECKLINGHAUSEN

GRIECHISCHE IKONEN

Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis

GREEK ICONS

Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis

Manolis Chatzidakis

Manolis Chatzidakis wurde 1909 in Herakleion (Kreta) geboren und studierte in Athen sowie von 1935-1939 in Paris bei Gabriel Millet und André Grabar und danach in Berlin. 1942 promovierte er in Athen mit einem Thema aus dem Gebiet der islamischen Keramik.

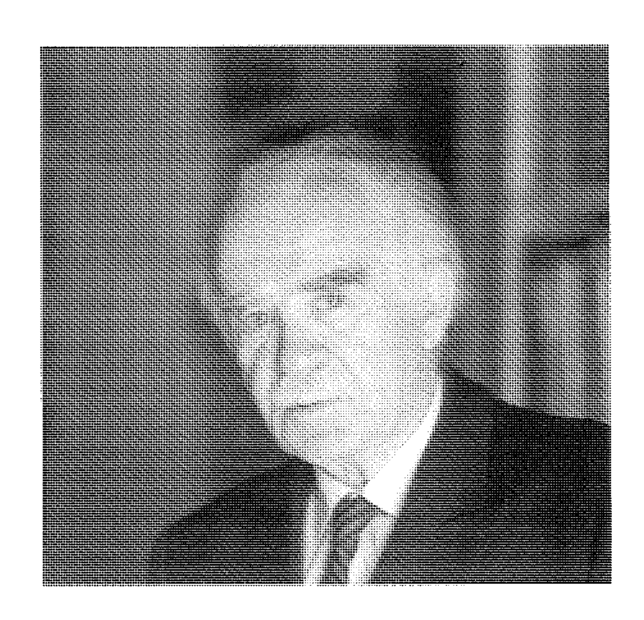
Seit 1939 war er Direktor des Benaki-Museums, seit 1960 des Byzantinischen Museums in Athen, wo er auch das Restaurierungszentrum für Malerei gründete. Außerdem arbeitete er seit 1943 als Ephor der byzantinischen Altertümer und wurde 1967 zum Generalephoren ernannt. Er organisierte als Generalsekretär des Organisationskomitees die 9. Ausstellung des Europarats, die 1964 in Athen unter dem Titel "Byzantine Art an European Art" veranstaltet wurde. Außerdem leitete er Ausgrabungen frühchristlicher Denkmäler und war an archäologischen Forschungen auf der Insel Zakynthos (nach dem Erdbeben von 1953), auf dem Berg Athos (1954 und 1956) sowie im Sinai-Kloster (1962 und 1967) beteiligt.

Er verfaßte eine lange Reihe von Artikeln und Büchern über zahlreiche Aspekte der byzantinischen und postbyzantinischen Malerei, die den Schwerpunkt seines Interesses bildete. Unter anderem publizierte er 1962 die umfangreiche Ikonensammlung des Hellenischen Instituts für byzantinische und postbyzantinische Forschungen und der Kirche San Giorgio dei Greci in Venedig sowie 1977 die Ikonen auf der Insel Patmos. 1986 erschien seine Monographie über den kretischen Maler Theophanes und dessen Wandmalereien im Athoskloster Stavronikita. Er war Mitarbeiter der *Propyläen-Kunstgeschichte* und der *Byzantinischen Zeitschrift* sowie Mitglied zahlreicher Akademien und Vereinigungen (Akademie von Athen, Akademie der Wissenschaften in Wien, Mitglied des Deutschen Archäologischen Instituts in Berlin, der serbischen Akademie der Wissenschaften in Belgrad u.s.w.).

In den vierziger Jahren begann er mit der wissenschaftlichen Erforschung der Ikonensammlung von Emilios Velimezis, die er jedoch nach dem plötzlichen Tod des Sammlers 1946 abbrechen mußte.

Manolis Chatzidakis starb am 1. März 1998.

Dr. Eva Haustein-Bartsch
Kustodin des Ikonen-Museums Recklinghausen



Manolis Chatzidakis

Manolis Chatzidakis was born in Herakleion, Crete, in 1909. He studied in Athens, in Paris (1935-1939) with Gabriel Millet and André Grabar, and in Berlin. In 1942 he obtained his doctorate from the University of Athens, with a thesis on a subject in the field of Islamic ceramics.

In 1939 he was appointed Director of the Benaki Museum and in 1960 of the Byzantine Museum, Athens, where he founded the Central Laboratory for Conservation of Paintings. He had previously held the post of Ephor of Byzantine Monuments since 1943 and became General Ephor of Byzantine Antiquities in 1967. As General Secretary of the Organizing Committee he organized the 9th exhibition of the Council of Europe, held in Athens in 1964 and entitled 'Byzantine Art an European Art'. He also conducted excavations of Early Christian monuments and archaeological research on the island of Zakynthos (after the 1953 earthquake), Mt Athos (1954 and 1956) and Mt Sinai (1962 and 1967).

He was the author of numerous articles and books on many aspects of Byzantine and Postbyzantine painting, which were crucial points of interest to him. These works include the publication of the large icon collection of the Hellenic Institute for Byzantine and Post-byzantine Research, in Venice, and of the church of San Giorgio dei Greci, in that city (1962), as well as the icons on the island of Patmos (1977). His monograph on the Cretan painter Theophanis and his wall-paintings in the monastery of Stavronikita on Mt Athos appeared in 1986. He was a collaborator of the *Propyläen-Kunstgeschichte* and the *Byzantinische Zeitschrift*, and a member of several academies and foundations (Academy of Athens, Vienna Academy of Sciences, German Archaeological Institute in Berlin, Serbian Academy of Sciences in Belgrade etc.).

Around 1940 Manolis Chatzidakis began studying the icon collection formed by Emilios Velimezis, but this work was cut short by the collector's sudden death in 1946.

Manolis Chatzidakis died on 1 March 1998.

Dr Eva Haustein-Bartsch
Curator of the Museum of Icons, Recklinghausen

Vorwort

Am 29. und 30. September 1998 fand im Rahmen der Ausstellung "Griechische Ikonen. Sammlung Emilios Velimezis" in der Kunsthalle Recklinghausen ein Kolloquium über griechische Ikonen statt. Es war Manolis Chatzidakis gewidmet, dem zweifellos bedeutendsten Erforscher der griechischen Ikonenmalerei im 20. Jahrhundert, der am 1. März 1998 im Alter von 89 Jahren gestorben war. Er hatte in den vierziger Jahren als erster Direktor des Benaki-Museums begonnen, die Ikonen der Sammlung Emilios Velimezis zu erforschen und zu katalogisieren. Wegen des plötzlichen Todes des Sammlers 1946 und der darauf folgenden Auflösung der Sammlung mußte er diese Arbeit jedoch abbrechen. Sie konnte vor wenigen Jahren von seiner Tochter Nano Chatzidakis wiederaufgenommen werden, als sich das Benaki-Museum entschloß, die Sammlung Velimezis wieder zusammenzubringen und 1997 zum Auftakt der Veranstaltungen zur "Kulturhauptstadt Europas" in Thessaloniki und in weiteren Städten Europas auszustellen. Recklinghausen, dessen 1956 eröffnetes Ikonen-Museum die bedeutendste Sammlung griechischer und russischer Ikonen außerhalb der orthodoxen Urspungsländer besitzt, war die einzige Station dieser Ausstellung in Deutschland.

Die Anregung, im Rahmen der Ausstellung eine Tagung über griechische Ikonen zu veranstalten, kam relativ kurzfristig von Prof. Angelos Delivorrias, dem Direktor des Benaki-Museums in Athen, das auch die Finanzierung sichern konnte. Für ihre großzügige finanzielle Unterstützung, ohne die das Kolloquium nicht hätte stattfinden können, danken die Organisatoren vor allem der Firma Dr. D.A. Delis AG in Athen sowie Herrn Christos Margaritis, der sich mit großem Engagement um die Finanzierung und um organisatorische Fragen gekümmert hat.

Da nur wenig Zeit für die Vorbereitung der Referate zur Verfügung stand, sind wir den Referenten aus Deutschland und Griechenland ganz besonders dankbar, daß sie bereit waren, an der Tagung mit einem Vortrag teilzunehmen und den zahlreichen, aus dem In- und Ausland angereisten Zuhörern Ihre neuesten Forschungen auf dem Gebiet der byzantinischen und postbyzantinischen Ikonenmalerei vorzustellen. Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Nano Chatzidakis, die die Einladung der griechischen Kollegen zum Kolloquium übernommen hatte und die griechischen Beiträge für den Druck redigierte, für die ausgezeichnete und sehr freundschaftliche Zusammenarbeit sowohl bei der Vorbereitung der Tagung als auch der hier vorliegenden Publikation. Schließlich möchte ich Herrn Dr. Ferdinand Ullrich als Direktor sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Städtischen Museen Recklinghausen für ihre administrative und technische Hilfe bei der Durchführung dieser Tagung danken.

Das Kolloquium war die erste Tagung in Deutschland, die sich ausschließlich griechischen Ikonen widmete, und folgte den in Recklinghausen veranstalteten Tagungen von 1988 ("Russische Ikonen - Neue Forschungen") und 1994 ("Restaurierung und naturwissenschaftliche Erforschung von Ikonen"). Wir freuen uns, daß es uns gelungen ist, die Tagungsbeiträge in relativ kurzer Zeit in gedruckter Form und mit zahlreichen Abbildungen vorzulegen, und sind davon überzeugt, daß die in diesem Band publizierten Texte einen wichtigen Beitrag zur weiteren Erforschung griechischer Ikonen darstellen und viele Erkenntnisse, die bisher nur in griechischer Sprache veröffentlicht waren, auch Forschern und Liebhabern der Ikonenkunst in anderen Ländern zugänglich machen werden.

Dr. Eva Haustein-Bartsch
Kustodin des Ikonen-Museums Recklinghausen

Foreword

On 29 and 30 September 1998, the colloquium 'Greek Icons' was held on the occasion of the exhibition 'Greek Icons: The Emilios Velimezis Collection', in the Kunsthalle Recklinghausen. The conference was dedicated to Manolis Chatzidakis, undoubtedly the twentieth century's most important researcher on Greek icon painting, who died on 1 March 1998 at the age of 89. Chatzidakis had started studying and cataloguing the icons in Emilios Velimezis's collection, in his capacity as the first director of the Benaki Museum, in the 1940s. Because of the collector's untimely death in 1946 and the ensuing dissolution of the collection he was forced to stop this work. His daughter, Nano Chatzidakis, was given the opportunity to recommence this work a few years ago, when the Benaki Museum decided to bring the Emilios Velimezis Collection together again and to exhibit it in Thessaloniki, as a prelude to the events for that city's status as Cultural Capital of Europe of 1997, and in other European cities. Recklinghausen, whose Icon Museum, opened in 1956, has the most important collection of Greek and Russian icons outside the Orthodox Christian lands of origin, was the only venue for this exhibition in Germany.

The suggestion that a conference on Greek icons might be held in the course of the exhibition was made by Prof. Angelos Delivorrias, Director of the Benaki Museum in Athens, who also secured the necessary funding. The organizers wish to thank the company Dr D.A. Delis S.A. in Athens for its economic support, without which the colloquium could not have taken place, as well as Mr Christos Margaritis, who was involved in the financial management and organization of this meeting.

We are also grateful to the speakers from Greece and Germany, who were able to prepare a paper at short notice for the colloquium, in order to present their latest findings on Byzantine and Postbyzantine icon painting to the numerous participants who came from Germany and abroad. My special thanks go to Prof. Nano Chatzidakis, who undertook the tasks of inviting Greek colleagues to the colloquium and editing the Greek contributions, as well as for her excellent and very pleasant collaboration in preparing both the conference and the present publication. Finally, I wish to thank Dr Ferdinand Ullrich as director and the staff of the Recklinghausen museums for their administrative and technical assistance with this event.

This was the first colloquium dedicated to Greek icons to be organized in Germany, and followed the previous conferences in 1988 ('Russian icons - New Research') and 1994 ('Restoration and Research in the Natural Sciences for Icons'). We are pleased that we were able to prepare the conference in such limited time and we are confident that the texts published in this volume will make a useful contribution to future research on Greek icons, by opening up knowledge that was previously only in Greek language accessible to scholars and admirers of the art of icons in other countries, as well.

Dr Eva Haustein-Bartsch
Curator of the Museum of Icons, Recklinghausen

Vorwort

Die Idee, während der Ausstellung der Ikonensammlung von Emilios Velimezis in der Kunsthalle Recklinghausen ein dem Gedenken an Manolis Chatzidakis gewidmetes Kolloquium über griechische Ikonen zu veranstalten, kam von Prof. Angelos Delivorrias, dem Direktor des Benaki-Museums, und Christos Margaritis von der Velimezis-Sammlung. Ich möchte Ihnen herzlich für ihre Initiative und ihre unermüdliche Unterstützung danken. Dr. Eva Haustein-Bartsch, die Kustodin des Ikonen-Museums Recklinghausen, war eine ausgezeichnete Mitarbeiterin und umsichtige Gastgeberin bei der Realisierung dieses Projekts. Besonderer Dank gebührt Prof. Marcell Restle für seinen sorgfältigen und freundschaftlichen Beitrag über Leben und Werk von Manolis Chatzidakis. Mein Dank richtet sich an alle Teilnehmer dieses Kolloquiums, an die deutschen und griechischen Kollegen, Spezialisten auf dem Gebiet der griechischen Ikonen, die ein weites Spektrum an interessanten Beiträgen mit unveröffentlichtem Material und neuen Interpretationen geliefert haben.

Prof. Em. Panayotis Vokotopoulos präsentierte einen ersten Versuch, eine spezielle Kategorie von Ikonen der byzantinischen und postbyzantinischen Zeit unter dem Begriff "Komposit-Ikonen" zusammenzufassen, der einige unpublizierte Beispiele enthielt. Der Beitrag von Dr. Eva Haustein-Bartsch gehörte zweifellos zu den sensationellsten, da ihre Recherchen zur Herkunft der Ikone "Lukas malt die Gottesmutter" im Ikonen-Museum zum ersten Mal die bedeutende Zahl von acht kleinformatigen Ikonentafeln höchster Qualität zusammenbrachte, die zu einem Polyptychon gehört hatten, das im 15. Jahrhundert von einem kretischen Maler geschaffen worden war. Unter dem wichtigen Material, das fast unbekannt ist und nie vorher untersucht worden war, befinden sich auch zwei Tafeln, die jetzt der Sammlung Latsis angehören und die von Maria Kazanaki ausführlich bearbeitet und in einem unpublizierten Beitrag auf einem Kolloquium in Herakleion auf Kreta 1993 vorgestellt worden waren. Ivan Bentchev stellte eine bisher unbekannte Ikone aus einer deutschen Privatsammlung vor, welche die Kreuzabnahme zum Thema hat und die er dem kretischen Maler Ioannis Apakás aus dem 17. Jahrhundert zuschrieb. Dr. Alexandra Sucrow bot interessantes Material zur Verbreitung des nachbyzantinischen Motivs der Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" in mehreren Beispielen. Dr. Maria Vasilakis Beitrag über "Arbeitsverfahren und Werkstattzeichnungen von Ikonenmalern" hatte als Ausgangspunkt die im Benaki-Museum entdeckte Sammlung von Vorzeichnungen für ein Beispiel, das die Kopie einer späten griechischen Ikone von 1779 ist, die ich in meinem Catalogue Raisonné der Sammlung Velimezis (Kat. Nr. 61) vorgestellt hatte. Sie war gerne bereit, ihn in diesem Band zu veröffentlichen. Schließlich ist auch der Text meines öffentlichen Vortrags hier publiziert, der auf meiner ausführlichen Untersuchung der Ikone der Passion Christi von El Greco in der Sammlung Velimezis basiert. Prof. Rainer Stichels interessante Interpretation eines Elfenbeinreliefs aus dem 10. Jahrhundert konnte zu unserem großen Bedauern nicht in die Tagungsakten aufgenommen werden, da er uns sein Manuskript nicht gesandt hat.

Diese Publikation ist das Ergebnis vieler Mitwirkender. Die deutschen Texte wurden redigiert und herausgegeben von Eva Haustein-Bartsch. Die Aufgabe, die englischen Texte zu edieren, übernahm Alexandra Doumas; die Korrektur der Druckfahnen fand unter der Leitung von Loula Kypraiou statt. Elektra Georgoula vom Benaki-Museum und Evy Tsekou halfen in unterschiedlichen Phasen bei der Publizierung der Tagungsbeiträge mit. Ich möchte ihnen allen für ihre freundlichen Bemühungen und ihre Mitarbeit danken.

Nano Chatzidakis
Professorin für Byzantinische Kunst und Archäologie Universität Ioannina

Foreword

The idea of holding a colloquium on Greek icons, dedicated to the memory of Manolis Chatzidakis, on the occasion of the exhibition of the Velimezis Collection of icons in the Kunsthalle at Rechlinghausen, was conceived by Professor Angelos Delivorrias, Director of the Benaki Museum and Mr Christos Margaritis of the Velimezis Collection. I would like to thank them warmly for their initiative and their constant support. Dr Eva Haustein-Bartsch, Curator of the Rechlinghausen Museum of icons was an excellent collaborator and efficient hostess in bringing this project to fruition. Particular thanks are due to Professor Marcel Restle for his attentive and friendly contribution on Chatzidakis' life and work. My thanks are adressed to all the participants in this colloquium, German and Greek colleagues, specialists on Greek icons who presented a wide range of interesting contributions, including unpublished material and new interpretations.

Professor Emeritus Panayotis Vocotopoulos presents a first attempt to distinguish a special category of icons, Byzantine and Postbyzantine, under the title "Composite Icons", including some unpublished examples. Dr Eva Haustein-Bartsch's communication was without doubt among the most sensational as her research on the provenance of the icon of St Luke in the Recklinghausen Museum brought together for the first time eight small panels of exquisite quality, belonging to one and the same polyptych, painted by a fifteenth-century Cretan painter. Among this important material almost unknown and never studied before, are two panels now in the Latsi Collection, which had already been studied exhaustively by Maria Kazanaki in an unpublished communication at a colloquium held in Herakleion, Crete in 1993, which she willingly agreed to publish here. Mr Ivan Bentchev discusses an unpublished icon from a private Collection in Germany, representing the Descent from the Cross and attributed to the seventeenth-century Cretan painter Ioannis Apacas. Dr Alexandra Sucrow gives interesting material concerning the diffusion of the later Byzantine subject of the Mother of God the Unfading Rose in some German examples. Professor Maria Vassilaki's communication on "Working Practices and Working Drawings of Icon-painters" takes as a starting point the discovery in the Benaki Museum Collection of *Anthivola* of an example which is a copy of a later Greek icon (1779) presented in my *Catalogue Raisonné* of the Velimezis Collection (Cat. no 61). Lastly, included in those proceedings is the text of my public lecture, based on my wider study of the icon of the Passion of Christ by El Greco, in the Velimezis Collection, published in detail in my book *Icons: The Velimezis Collection, Catalogue Raisonné*, Benaki Museum, Athens 1998. Professor Rainer Stichels' interesting interpretation of a tenth-century ivory relief is regrettably not included in these proceedings as he did not send his manuscript.

This publication is the result of many contributors. The texts in German were supervised and edited by Eva Haustein-Bartsch. The task of the editing the English texts was undertaken by Alexandra Doumas; the reading of the proofs was supervised by Loula Kypraiou. Electra Georgoula of the Benaki Museum and Evy Tsekou assisted at different stages of the publication. I would like to thank them all for their benevolent efforts and collaboration.

Nano Chatzidakis
Professor of Byzantine Art and Archaeology, University of Ioannina

Inhalt - Contents

Manolis Chatzidakis - Leben und Werk*

Marcell Restle

Zu den frühesten Veröffentlichungen von Manolis Chatzidakis gehört der Aufsatz über Marcantonio Raimondi,[1] der sich nicht nur mit der postbyzantinischen Malerei beschäftigt – auch später noch ein Hauptthema der Forschungen von Manolis Chatzidakis –, sondern auch mit den Ost-West-Beziehungen allgemein und mit der Frage der Rezeption der westlichen Renaissance Italiens auf Kreta speziell. Damit war eine Gegenströmung zur mittelalterlichen Welt ins Blickfeld gerückt worden, in der nicht mehr automatisch die *peritia graecorum* (Hahnloser) Richtschnur und Lehrmeisterin der abendländischen Künstler war, sondern abendländische Ikonographie und Komposition den byzantinischen Bereich zu beeinflussen begannen. Etwa gleichzeitig hatte auch L.H. Heidenreich entdeckt, daß graphische Arbeiten aus dem Umkreis von Cranach und Holbein Vorlagen für die Apokalypse-Zyklen in den Wandmalereien auf dem Athos abgegeben hatten.[2]

Bei der IX. Europaratsausstellung in Athen[3] war Chatzidakis nicht nur Generalsekretär, sondern eine Art *spiritus rector* des gesamten Unternehmens. Abgesehen von der Qualität der Ausstellung, die auch von größeren, aufwendigeren über dieses Thema des letzten Jahrzehnts kaum übertroffen worden ist, scheint mir ein eher nebensächliches Phänomen wichtig: Der Katalog war in *Demotike*, der Umgangssprache, und nicht in der in der wissenschaftlichen Literatur üblichen Schriftsprache, der *Katharevusa*, abgefaßt. Ich erinnere mich noch an den Tag der Eröffnung, wo mich einer der jungen engagierten Mitarbeiter von Chatzidakis zur Ausstellung begleitete, der mir mit Begeisterung von diesem Meilenstein erzählte. Manolis Chatzidakis war der "Täter". Die Folgen kennen wir alle. Die griechische Diglossie ist zu Ende. Es gibt keine *Katharevusa* mehr.

Zweifellos bleibt das Thema des Ausstellung das wichtigste Anliegen. Für die Selbstfindung Europas heute, für seine kulturelle Identität ist nach wie vor die Frage von Bedeutung, ob die byzantinische Kultur und Kunst nur eine europäische Randerscheinung war oder z.B. nicht doch auch hinter Aachen die spätantike und mittelalterliche Metropole Konstantinopel als stets wichtige Konstituente Europas zu sehen ist. Dies nicht immer deutlich gesehen zu haben scheint mir ein katastrophales Mißverständnis der bis heute Giorgio Vasari folgen-

* Dieser kurze Beitrag zu Beginn des Symposions kann und will weder das ganze Leben von Manolis Chatzidakis nachzeichnen noch einen Überblick über sein Gesamtwerk geben. Dies ist von berufener Seite an anderen Stellen und bei anderen Gelegenheiten erfolgt. Hier geht es nur darum, anhand einer kurzen, sicher subjektiven punktuellen Auswahl einige charakteristische Wesenszüge von Manolis Chatzidakis ins Gedächtnis zu rufen, die mir wichtig erscheinen für den Menschen und Wissenschaftler, für unser Fach und die Wissenschaft als Ganzes wie auch für die kulturelle Identität und Zukunft seines eigenen Landes.

1. M. Chatzidakis, Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei, *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 59 (1940) 147-161; Neudruck in: M. Chatzidakis, *Études sur la peinture postbyzantine*, *Variorum Reprints.* London 1976, III.

2. L.H. Heydenreich, Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 5 (1939) 1-10 und J. Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou*, Paris 1943 mit Rezension Heydenreichs in: *Byzantinische Zeitschrift* 48 (1955) 174-177.

3. *Ἡ βυζαντινὴ τέχνη - Τέχνη εὐρωπαϊκή*, Athen 1964; engl. Ausgabe: *Byzantine Art: A European Art*, Athen 1964.

den Kunstgeschichtsschreibung des 19. und sogar des 20. Jahrhunderts zu sein: Erst Cimabue und Giotto – letzterer mußte den voluminösen, "klassischen" byzantinischen Stil von Sopočani doch durch Cavallini kennen – sollen die byzantinische Starre der *maniera greca* aufgebrochen haben. Wir werden allerdings an der weiteren Entwicklung beim Assisi-Problem, die wir mit Spannung verfolgen, noch eines anderen belehrt werden. Unkenntnis byzantinischer Kultur und byzantinischer Kunstwerke ist heutzutage nicht mehr entschuldbar.

In der Wandmalerei, die Manolis Chatzidakis besonders am Herzen lag, hat er sehr rasch einen Punkt gefunden, über dem sich seine beiden Interessengebiete – postbyzantinische Malerei, West-Ost und Kreta – gekreuzt haben: Theophanes der Kreter. Die kleine Monographie ist in den *Dumbarton Oaks Papers* erschienen und in einem *Reprint* noch einmal zugänglich gemacht worden.[4] Sie ist die einzige "fundierte und den Gesamtaspekt Theophanes" erfassende Arbeit über den Künstler. Sie wird es, nach meinem Urteil, noch länger bleiben. Sie zu ersetzen oder zu verbessern würde einen erfahrenen Mann unseres Faches zehn Jahre beschäftigen.

Lassen Sie mich noch bei der Wandmalerei bleiben: Das *Corpus der byzantinischen Wandmalereien*, das ihm so sehr am Herzen lag, brachte auch mich in seine Nähe. Die Planungstreffen in Athen befestigten alte Freundschaften und begründeten neue. Ich denke mit ganz herzlichen Gefühlen an Manolis Chatzidakis, unseren *spiritus rector*, an Vojislav Djurić, einen weiteren Toten dieser so fruchtbaren Runde, an Tanja Velmans oder Elka Bakalova. Ich war gerührt, vor kurzem den ersten Band der griechischen Sektion dieses Unternehmens über Kythera, das Chatzidakis mit Hilfe der Athener Akademie auf den Weg gebracht hat, in Händen halten zu können.[5]

Manolis Chatzidakis hat sich mit seiner Europaratsausstellung bereits als ein Wissenschaftsorganisator ersten Ranges profiliert. Seine Tätigkeit als Generalsekretär der "Association internationale des études byzantines" ermöglichte es ihm, die byzantinische Kunstgeschichte auf ganz besondere Weise zu befördern und dafür zu sorgen, daß diese im Konzert der verschiedenen historischen Disziplinen wie in den Themenkatalogen der Kongresse angemessen berücksichtigt wurde und vertreten war. Dies ist seit seinem Ausscheiden aus diesem Gremium schmerzhaft anders geworden. Man vermißt zunehmend große, zentrale Themen der Kunstgeschichte. Die angebotenen Themen sind oft mehr peripherer Natur, die Fragestellungen immer häufiger historisch-soziologischer Natur. Zweifellos ist es auch interessant und wichtig, den Platz der Kunstwerke in ihrer Zeit und Umwelt zu erforschen, doch wo bleibt die wohl wichtigste Frage nach dem Kunstwerk als solchem, seiner Qualitas?

Die Geschichte einer Sinai-Ikone mag die Fähigkeiten von Manolis Chatzidakis auf diesem Gebiet zeigen. Die betreffende große Christusikone war seit dem durch das Ehepaar Soteriou 1958 veröffentlichten Katalog der Sinai-Ikonen, in dem sie, mit der Datierung 13. Jahrhundert versehen, aufgeführt und abgebildet war,[6] bekannt. Manolis Chatzidakis hat als

4. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *Dumbarton Oaks Papers* 23/24 (1969/1970) 311-352; Neudruck in: M. Chatzidakis, *Études sur la peinture postbyzantine*, *Variorum Reprints,* London 1976, V.

5. M. Chatzidakis - I. Bitha, *Ευρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών Ελλάδος. Κύθηρα*, Athen 1997 (englische Übersetzung im Druck).

6. G. und M. Sotiriou, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Athen 1956, 1958, I, II, 161f mit Abb. 174.

einziger – trotz der Übermalungen – erkannt und vor allem gesehen, daß die Ikone, zusammen mit der Marien- und Petrusikone, in die Gruppe der frühen Stücke des 6.-7. Jahrhunderts gehört.[7] Wir lesen, kennen die neueste Literatur, raisonnieren über Kunstsoziologie und Ikonographie, aber wer von uns hat noch die Augen für das Kunstwerk, kann dessen formales So-sein noch adäquat lesen?

Wenig habe ich über das Leben von Manolis Chatzidakis gesagt. Viel von seinem Leben war stetige Arbeit, Wissenschaft, bis zuletzt. Das Private möchte ich privat sein lassen, aber die Bedingungen, unter denen er arbeitete, sind wohl erwähnenswert. Er hat selbst einmal, im Vorwort zum *Reprint* seiner Schriften zur postbyzantinischen Malerei, davon gesprochen: Der Zweite Weltkrieg und die durch die deutsche Besatzung seiner Heimat gegebenen Bedingungen hätten dazu geführt, sein Material für die Forschung und die späteren Publikationen anzuhäufen.[8] Ähnlich war es, als ihn das Obristenregime aus dem Amt jagte. Seine Arbeitswut konnten sie damit nicht verringern oder gar verhindern.

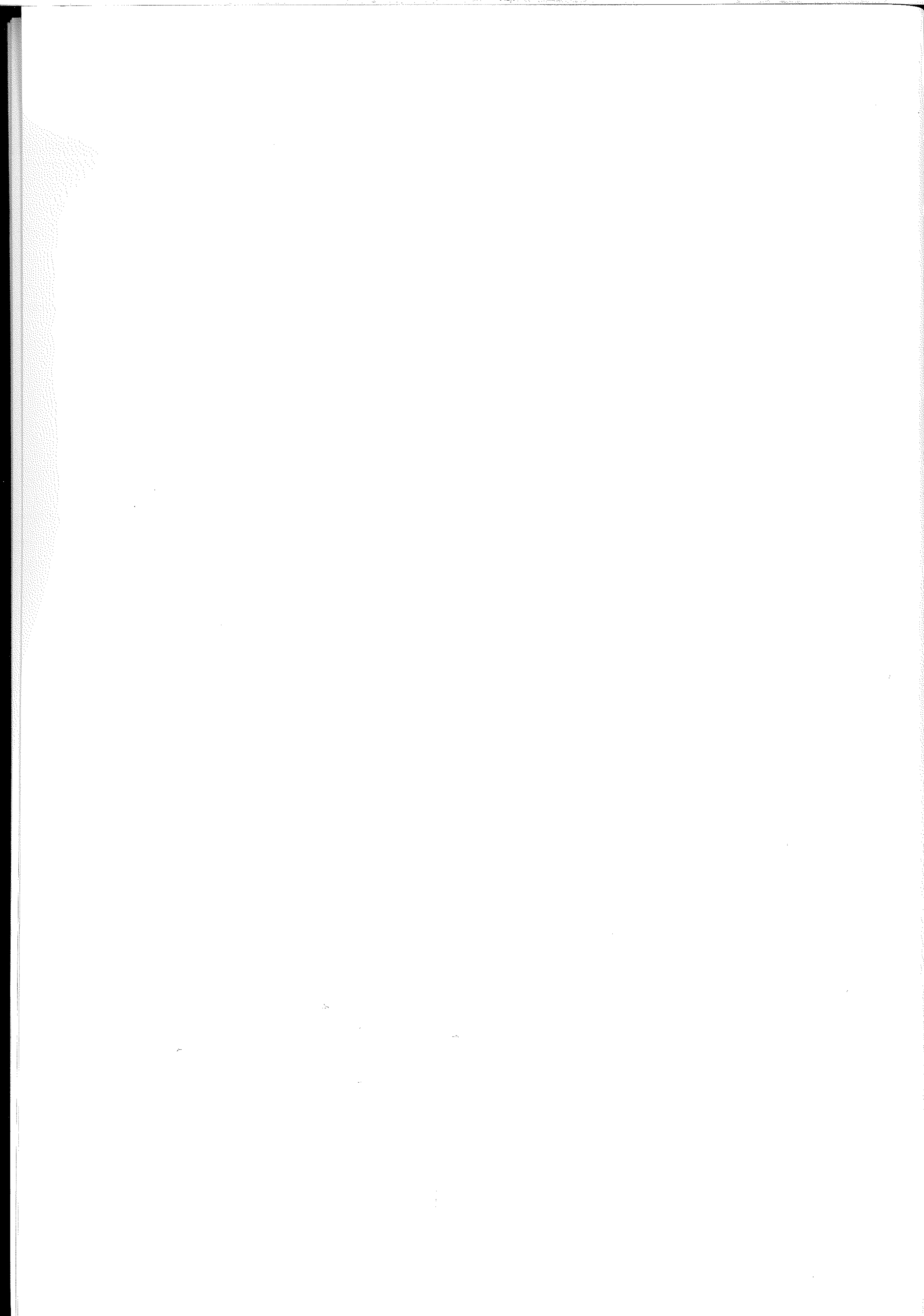
Was war Manolis Chatzidakis für ein Mensch? Ich persönlich habe darauf nur eine Antwort: er war ein gütiger Freund, zu dem man mit Fragen und Problemen kommen konnte. Er konnte mit wenigen Worten befriedigende Antworten geben. Es genügte, einem durchreisenden Freund Grüße aufzutragen und die Frage mitzugeben. Die knappe, hilfreiche Antwort kam zuverlässig. So haben wir die letzten Jahre, wie schon zuvor, Probleme des *Reallexikons zur byzantinischen Kunst* behandelt. Manolis Chatzidakis fehlt mir ganz persönlich und schmerzlich, so wie ein älterer Bruder.

Allen, die ihn kannten, wird er auf die eine oder andere Weise fehlen. Griechenland hat seinen bisher größten Kunsthistoriker verloren, durch seinen wachen, unbeirrbaren Intellekt und sein untrügliches Auge ein stetes Vorbild und Ideal, wie ich hoffe, für unsere jüngeren Kollegen.

---

7. M. Chatzidakis, An Encaustic Icon of Christ at Sinai, *Art Bulletin* 49 (1967) 197ff; cf. auch K.Weitzmann, *Sailing with Byzantium from Europe to America. The Memoirs of an Art Historian*, München 1994, 283.

8. M. Chatzidakis, *Études sur la peinture postbyzantine*, London 1976, Avant propos I.



Composite Icons

Panayotis L. Vocotopoulos

A rather uncommon category of paintings is that in which a small panel is surrounded by a large frame, whose decoration is figural and is related to that of the inset. The German term for these panels is *Einsatzbild. Einsatzbilder* in Western art have been investigated by German scholars, such as Karl August Wirth and Martin Warnke.[1] Such panels exist also in Byzantine and Postbyzantine art. Some of them have been published individually, but to the best of my knowledge there is no comprehensive study of this group in Byzantine and Postbyzantine painting. My paper is a first attempt at cataloguing such icons, which are certainly more numerous than those I have been able to trace.

According to Warnke's definition, "Einsatzbilder pflegt eine Gruppe von Gemälden genannt zu werden, denen das äusserliche Merkmal gemeinsam ist, dass in ein grösseres, umfassendes Bild ein kleineres, materiell selbständiges eingelassen ist".[2] Wirth specifies that "Das eingesetzte Bild – in der Regel ein künstlerisch in sich abgeschlossenes Gemälde auf Holz, Leinwand, Metallblech oder dgl., seltener ein Reliefplastisches und nur vereinzelt ein vollplastisches Werk –, ist von einem eigenen Bilderrahmen umgeben und bildet thematisch den Kern des Einsatzbildes".[3] I am not aware of any established English term for these works, which I propose to coin, *faute de mieux*, Composite Panels. The inset panel of a composite icon is not necessarily a painting in tempera on wood. It may be a mosaic icon or a panel with decoration in relief, such as a steatite. On the other hand, the frame of a composite icon has to be a painting in egg tempera on wood. I therefore exclude icons with a metal or enamel frame with figural decoration.

Composite icons appear to be less numerous than Western *Einsatzbilder*, and to differ from them in the subject matter of the composition on the frame. In Western art, the inset panel – usually the Virgin with Child – is surrounded by saints and angels who in earlier examples form together with it a *Sacra Conversazione*, while later they venerate the holy figures of the central composition and enhance it. As we shall see, in the Byzantine East the inset and the frame are more intimately related thematically, and usually form together a unified composition.

The oldest example of a composite icon appears to be a panel in the monastery of St Catherine on Sinai, where a small steatite icon of St Nicholas is surrounded by the Deesis, the apostles Peter and Paul, and Sts George, Onouphrios and Vlasios. The inset has been dated to the eleventh century, the frame to the thirteenth by the Sotirious, and to the late thirteenth or fourteenth by Ioli Kalavrezou-Maxeiner.[4] This is a rare instance where I fail to

1. K.A.Wirth, Einsatzbilder, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, Stuttgart 1958, cols 1006-1019. M. Warnke, Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, III. Folge, 19 (1968), 61-102.

2. M. Warnke, *loc.cit.*, 61.

3. K.A.Wirth, *loc.cit.*, cols 1006-1007.

4. G. and M. Sotiriou, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Athens 1956, 1958, 162-163, fig. 175. I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Vienna 1985, 106-107, no. 14, pls 10-11.

discern an obvious connection between the subject of the central representation and that of the frame. The same applies to one side of a bilateral composite icon in the monastery of Vatopedi on Athos.[5] The inset is again a steatite, which dates from the fourteenth century, while the frame has been attributed to the sixteenth. I do not see any direct connection between the six saints on horseback of the inset and the Ten Saints martyred in Crete under Decius, the ἅγιοι Δέκα, on the frame of one face of the icon. On the contrary, the representations of the other side – the Virgin with Child of one steatite and the apostles, painted on the frame –, form together a composition which is fairly common.

A fourteenth-century miniature mosaic with busts of Sts John Chrysostom, Basil, Nicholas and Gregory Nazianzenus in the Hermitage Museum, once in the Likhačev Collection, is enchased in a larger panel decorated with the Deesis and seven saints[6] (Fig. 2). According to the late Alisa Bank, "the mosaic icon was mounted on a new panel in the nineteenth century. The new mount, consisting of a frame with recesses containing relics of saints, and incorporating parts of a fourteenth-century icon sawn in small squares, with silver plaques with Russian inscriptions covering the background, has been removed and is preserved separately".[7] Y. Piatnitski maintains, on the contrary, that the frame dates from the fourteenth century and that the miniature mosaic was set in it in the sixteenth century or ever earlier.[8] The silver plaques of the frame have meanwhile also been removed. According to the relevant publications, the saints represented below the Deesis are Luke, Mark, Nicholas, Spyridon, Floros, Lauros and Anastasia. The features of the three first figures do not correspond with those of Luke, Mark and Nicholas. I presume that they had been identified from the later Russian inscriptions on the silver plaques, which were incorrect.

Two of the oldest composite icons are exhibited in the Vlatadon Monastery in Thessaloniki. In one of them, which is unfortunately badly damaged, the Virgin Hodegetria in the centre is surrounded by the Annunciation and the Dormition, which are the main feasts of her cycle, while the archangels on either side of the Virgin are turned towards her and form with her a single composition[9] (Fig. 1). The earlier icon has been dated by Anastasia Tourta to the thirteenth century, the frame to the seventeenth. On the other composite icon of the same monastery, the fourteenth-century inset was published half a century ago by Andreas Xyngopoulos.[10] According to him, Christ, surrounded by the archangels in the upper zone, imitates the decoration of an apse, and symbolizes Christ as perfect God. The Virgin Hodegetria between an angel and St John the Baptist, in the lower zone, refers to the Incarnation of Christ. The frame is bilateral; it has been published by A. Tourta, who dates it to the sixteenth

5. *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, Mount Athos 1996, 461-463, fig. 394-395. *Treasures of Mount Athos*, Thessaloniki 1997, no. 9.6.

6. *Iskusstvo Vizantii v Sobranijah SSSR*, Moscow 1976, 3, nos 932, 943. A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1977, 321, no. 263. *Vizantija. Balkani. Rus. Ikoni XIII-XV Vekov*, Moscow 1991, 211-212, 225-226, no. 14,40 (Y. Piatnitski). *Iz kollekcij akademika N.P. Likhačeva*, Saint Petersburg 1993, 82-83, no. 224 (Y. Piatnitski).

7. A. Bank, *loc.cit.*

8. *Vizantija. Balkani. Rus. (op.cit.)*, 225.

9. A. Tourta, *Σκευοφυλάκιο Ἱερᾶς Μονῆς Βλατάδων*, Thessaloniki, n.d., 38-40.

10. A. Xyngopoulos, Une icône byzantine à Thessalonique, *CahArch* III (1948), 114-128.

century.[11] Its upper zone duplicates that of the inset, while on the other two tiers are painted the apostles Peter and Paul, who preached the gospel, and military saints, who gave their lives for the Christian faith. On the back is painted the Crucifixion which, according to Tourta, refers to the lower zone of the inset.

Two composite icons in Cyprus apparently date from the sixteenth century. A tiny icon of St Paraskevi, holding a panel with the Man of Sorrows, is set on the breast of a much larger representation of the same saint[12] (Fig. 10). One wonders whether the inset, which has not been dated, is not contemporary with the large icon and has not been placed there instead of a painted icon, in order to achieve a more realistic effect. The other Cypriot icon belongs to the Chrysopolitissa church in Larnaca.[13] The Virgin with Child is surrounded by prophets and hymnographers holding scrolls with texts referring to the Virgin, and accompanied by attributes which again refer to Mary and to the Immaculate Conception (Fig. 3). Thus, inset and frame form together the iconographic theme which illustrates the hymn Ἄνωθεν οἱ προφῆταί σε προκατήγγειλαν (The Prophets have announced Thee from above).

In later composite icons the inset and the later frame form together fairly common iconographical subjects, as in the icon in Larnaca. The same subject is encountered in a composite icon in the church of St Spyridon at Argostoli, on the Ionian island of Cephalonia, where the prophets of a nineteenth-century frame surround an early seventeenth-century head of the Virgin. The frame is here enriched with three scenes[14] (Fig. 4). In the icon collection of the castle of St George, again in Cephalonia, a seventeenth-century Virgin of Tenderness of the Cretan school is surrounded by a nineteenth-century frame with a representation of the Tree of Jesse[15] (Fig. 5). A small relief icon of Sts George and Demetrios on horseback, in Sofia, is surrounded by scenes of their Passion, according to a scheme fairly common from the thirteenth century onwards. The icon comes from Sozopolis but was taken to Sofia, like all important works of art of the Greek towns on the Black Sea coast of Bulgaria. Its frame probably dates from the fifteenth century.[16]

Five frames with scenes of the Life of the Virgin apparently surrounded a missing icon of Mary. Two of them are so similar that they must copy each other or have a common model. In one of them, in the Byzantine Museum of Athens, which has been attributed to the sixteenth century, the lost inset has been replaced by a Virgin of the Passion[17] (Fig. 6). The second one,

11. *From Byzantium to El Greco*, Athens 1987, no. 21. In an earlier publication (Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα στή Μονή Βλατάδων, *Κληρονομία* 9 (1977), 133-153), Dr. Tourta had dated the frame to the second half of the fifteenth century.

12. S. Sophocleous, *Icons of Cyprus. 7th-20th Century*, Nicosia 1994, 98, no. 42.

13. A. Papageorghiou, *Εἰκόνες τῆς Κύπρου*, Nicosia 1991, 112, no. 69.

14. P.L. Vocotopoulos, Οἱ φορητές εἰκόνες τῆς Κεφαλληνίας, *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 8 (1999), 49, fig. 4.

15. *Ibid.*, 49 n. 31.

16. K. Weitzmann et alii, *Frühe Ikonen*, Vienna-Munich 1965, LXXXVIII, fig. on p. 110 (K. Miatev). K. Paskaleva, *Die bulgarische Ikone*, Sofia 1981, 84, pl. 12.

17. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, I, Brussels 1992², 55 and passim (see 233), fig. 31. *Eadem*, Iconography of the Cycle of the Life of Virgin, in: P. Underwood (ed.), *The Kariye Djami*, 4, Princeton 1975, 190, fig. 28. M. Acheimastou-Potamianou, *Icons of the Byzantine Museum of Athens*, Athens 1998, 164-167, no. 48.

in the Museum of Zakynthos (Zante), was painted in 1667 by the well-known Cretan artist Victor, who often copied older models[18] (Fig. 7). On the iconostasis of the church of the monastery of Skaphidia in Elis, a modern panel of the Virgin with Child, dated 1974 and inscribed *Μή-τηρ Θεοῦ ἡ Σκαφιδιώτισσα,* is set in a large frame decorated with scenes of the Life of the Virgin, measuring approximately 120 × 82 cm and probably dating from the second half of the eighteenth century. The inset certainly replaced an older panel, perhaps an icon of the Virgin Hodegetria exhibited in the small museum of the monastery, measuring 55 × 39.5 cm and datable to the first half of the eighteenth century. A frame in the University of Toronto, decorated with scenes from the Life of the Virgin and with prophets turned towards the centre and holding scrolls, which has been attributed to the seventeenth-eighteenth century[19], and an eighteenth-century frame in the icon collection of Naousa, on the island of Paros in the Cyclades, decorated with prophets and angels, apparently also surrounded a now lost icon of the Virgin.

Three more composite icons are preserved in the Cyclades. In an icon on the iconostasis of the church of the Dormition of the Virgin and St Charalambos on the island of Melos, the Virgin Glykophilousa in the centre is surrounded by prophets and by the *oikoi* of the Akathistos Hymn[20] (Fig. 8); the frame may be dated to 1647, together with the entire iconostasis. In the other two icons a portrait of a saint in the central panel is surrounded by scenes of his life. St John the Theologian is depicted in an icon of the monastery of St John Siderianos on Melos (Fig. 9), and St Sozon in the homonymous church in the village of Apollonia on Siphnos.[21]

The last examples show that a comparatively small panel had sometimes to be enlarged in order to fit in an iconostasis. In the large church of the Katapoliani in Paros, an icon of the Dormition of the Virgin was enlarged for this purpose not by being inserted in a larger frame but by being surrounded by 17 icons representing God the Father and prophets holding scrolls.[22] The Dormition, measuring 92 × 77 cm, is covered by a silver revetment of 1788. Together with the surrounding panels, its dimensions were increased to 210 × 152 cm.

Another special case is represented by a small icon by Emmanuel Tzanes, dated 1674, now in the Monastery of St. John on Patmos. It originally formed a triptych with the Virgin of Tenderness on the central leaf and Sts John the Theologian and Nicholas on the lateral

---

18. The icon is mentioned by M. Chatzidakis, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450-1830)*, 1, Athens 1987, 196, no. 45. On the painter Victor see *ibid.*, and P.L.Vocotopoulos, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Athens 1990, 135-136.

19. S. Campbell (ed.), *The Malcove Collection. A Catalogue of the Objects in the Lillian Malcove Collection of the University of Toronto*, Toronto-Buffalo-London 1985, 241-242, no. 334.

20. Z. Vaos, *Ναοί καί ναΰδρια τῆς Μήλου*, Athens 1964, 403, fig. 186.

21. In the first case a late sixteenth-century inset is surrounded by a seventeenth-century panel; in the second the inset is dated 1663 and the larger panel is roughly contemporary, being signed by Emmanuel Skordilis, who is mentioned between 1647 and 1671. The Siphnos icon was published by Th. Aliprantis, *Θησαυροί τῆς Σίφνου*, Athens 1979, 24-25, pl. H′-I′, 6-8. I am indebted to Mr. D. Kalomoirakis for providing information and photographs of these three icons.

22. A.K. Orlandos, Οἱ μεταβυζαντινοί ναοί τῆς Πάρου, *ABME* 10 (1964), 68-69. Th. Aliprantis, *Ἡ Ἑκατονταπυλιανή τῆς Πάρου*, Paros 2000, 79-80, 84-89, fig. 50.

leaves. It now forms a single panel surrounded on the upper and lower side by later representations of the Ascension and five saints.[23]

Sometimes the Virgin in the centre is surrounded not only by Gospel scenes, but also by seemingly unrelated saints, for whom the donor had a special devotion. This is the case of two composite panels in the Zakynthos Museum, where the central icons are painted in the traditional style, but are set in eighteenth-century frames with baroque decoration. A seventeenth-century Hodegetria occupies the centre of a larger oval panel, with representations of the Annunciation, the Dormition, a military saint and three bishops[24] (Fig. 11). On the second panel, the Crucifixion, the Annunciation and three saints are painted in medallions surrounded by vine scrolls. An older icon with the head of the Virgin is fixed on the central medallion.

In the city of Thessaloniki, an icon thought to represent St Paraskevi was set in the eighteenth century in a large frame with scenes from the Life of that saint. A few decades ago the central panel was cleaned. It represents not St Paraskevi but the Virgin holding Christ on her right arm, and has been dated to *circa* 1200.[25] The older icon will be exhibited in the new Museum of Byzantine Culture in Thessaloniki, while the frame remains in the church where it was found and has received a modern inset with a representation of St Paraskevi.

Byzantine icons were sometimes set in a large historiated panel also in the West. The miniature mosaic of the Virgin in Santa Maria della Salute in Venice was surrounded in the seventeenth century by angels and saints in a fashion reminiscent of Byzantine models.[26] On the contrary, an early sixteenth-century Hodegetria in the Cà Rezzonico in Venice is the focus of a large panel by Gaspare Diziani from Belluno (1689-1767), where Joseph, St John the Baptist and a host of *putti* worship the icon in the manner standard for Italian *Einsatzbilder*.[27]

Composite icons are encountered also in cultural realms closely related to Byzantium, such as Georgia. Two fourteenth-century triptychs from the monastery of Ubisi, now in the National Museum of Fine Arts in Tbilisi, are provided with cavities, where smaller icons were apparently fixed. One triptych is decorated with scenes from the Life of the Virgin, the Tree of Jesse, Jacob's Ladder, the Burning Bush and prophets holding attributes of the Virgin; the other with her Dormition, angels and various saints.[28]

---

23. G. Jacopi, Anecdota Patmiaca, *Bolletino d'Arte* 10 (1930), 120-122, fig. 1-2. M. Chatzidakis, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Athens 1977, 170-171, no. 148, pl. 69. M. Chatzidakis - E. Drakopoulou, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450-1830)*, 2, Athens, 1997, 417, no. 106, fig. 334.

24. Z. Mylona, *The Zakynthos Museum*, Athens 1998, 55, no. 4.

25. A. Tourta, Εἰκόνα δεξιοκρατούσας Παναγίας στή Θεσσαλονίκη, *Εὐφρόσυνον. Ἀφιέρωμα στόν Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Athens 1992, 607, pl. 342.

26. *Splendori di Bisanzio*, Milan 1990, no. 85, with the previous literature. A. Cutler, From Loot to Scholarship: Changing Modes in the Italian Response to Byzantine Artifacts, *ca* 1200-1750, *DOP* 49 (1995), 260.

27. G. Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venice 1957, 151-152. N. Chatzidakis, *Da Candia a Venezia. Icone greche in Italia. XV-XVI secolo*, Athens 1993, 160, no. 39.

28. G. Alibégašvili, Deux triptyques d'Oubissi: Icônes géorgiennes du style des Paléologues, *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, 479-483, figs 1-3, 6-8. See also G. Alibégašvili - V. Beridze - A. Volskaja - L. Xudiskivadze, *I tesori della Georgia*, Milan 1983, 161, fig. on p. 155. T. Sanikidze, *Art Museum of Georgia, Tbilisi*, Leningrad 1985, fig. 25.

One last point: Some normal icons imitate composite ones. In an icon of the early sixteenth century in the Rena Andreadi Collection in Athens, with St Nicholas enthroned and surrounded on four sides by scenes of his Life, a protruding narrow frame was fixed around the central figure, as if it were a separate panel.[29]

To conclude: Composite icons are rather rare. They appear in Byzantium in the Early Palaeologan period and are attested without interruption in the Greek East till the nineteenth century, mainly in areas occupied by the Latins, but also in places under Ottoman rule. The proportions of the central icon and of the frame vary very much. In some cases the central icon had to be enlarged in order to fit in the central tier of icons of an iconostasis, as in the case of the panels of the Virgin with prophets and the Akathistos Hymn on Melos, and St Sozon and scenes from his life on Siphnos. From the fifteenth century onwards, the inset and frame form together a single composition, while in the West the figures on the frame simply glorify and enhance the central panel. This fundamental difference indicates that Byzantine composite icons and Western *Einsatzbilder* were invented independently and did not influence each other.

29. N. Chatzidakis, *Icons of the Cretan School (15th-16th Century)*, Athens 1983, 41, no. 33. *From Byzantium to El Greco*, Athens 1987, no. 57 (M. Vassilakes).

Die Ikone "Lukas malt die Gottesmutter" im Ikonen-Museum Recklinghausen

Eva Haustein-Bartsch

Die Ikone "Lukas malt die Gottesmutter" (Abb. 12) gehört zu den schönsten und bekanntesten Ikonen in der Sammlung des Ikonen-Museums Recklinghausen. Obwohl sie häufig abgebildet wurde und den Umschlag mehrerer Ausgaben des Sammlungskataloges zierte, wurde sie bis heute nicht eingehend wissenschaftlich bearbeitet. Seit sie zum ersten Mal in einer Ikonenausstellung im Haus der Kunst in München gezeigt wurde, die dort vom 11. Oktober 1969 bis 4. Januar 1970 zu sehen war, wurde sie als "Griechisch (Kreta), 2. Hälfte 16. Jahrhundert" bezeichnet,[1] und diese Angaben wurden in allen Publikationen wiederholt, in denen sie beschrieben war.[2] Als erste korrigierte Nano Chatzidakis die Datierung im Ausstellungskatalog "Domenikos Theotokopoulos Kres - El Greco of Crete" von 1990, in dem sie die Ikone wegen ihrer ikonographischen Parallelen mit einer Ikone der Athener Nationalgalerie kurz erwähnt und in die Zeit um 1500 datiert.[3] Von dieser Datierung überzeugt, übernahm ich sie im Auswahlkatalog des Ikonen-Museums von 1995.[4]

Auf der mit ihrer Größe von 25,9 × 18,9 cm recht kleinformatigen, nur 5 mm starken Tafel ist Lukas (Abb. 13) auf der linken Bildseite auf einem geschnitzten und mit einer Lehne versehenen Thron sitzend dargestellt. Er trägt ein dunkelblaues Untergewand und ein rotes Himation mit weißen Lichthöhungen. Die rechte Seite der Ikone nimmt eine bildparallel stehende, dreibeinige Staffelei mit der Ikone der Gottesmutter Hodegetria (Abb. 14) ein, an der Lukas die letzten Pinselstriche auszuführen scheint. In seiner linken Hand hält er eine kleine Muschel mit der Farbe. Auf der grünen Bodenfläche stehen auf einem niedrigen runden Hocker ein halbgeöffneter Malkasten, weiter rechts eine flache Schale mit den für die Ikonenmalerei benötigten Eiern und eine weitere, in der sich wahrscheinlich eine Malflüssigkeit befindet. Zwei Pinsel sind durch die der Höhenverstellung dienenden Löcher in den Beinen der Staffelei gesteckt. Der gesamte Hintergrund ist mit Blattgold belegt, auf dem auch die Namensbeischrift Ο ΑΓ ΛΟΥΚΑC links oben in roten Buchstaben zu lesen ist.

Wie bereits erwähnt, war die Ikone zum ersten Mal auf einer Ikonenausstellung im Haus der Kunst in München gezeigt worden. Die wissenschaftliche Betreuung dieser Ausstellung lag in den Händen von Heinz Skrobucha, dem langjährigen Leiter des Ikonen-Museums

---

1. *Ikonen. 13. bis 19. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, 1969, Kat. Nr. 10 mit SW-Abb.

2. A. Schröder, in: Th. Grochowiak (Hg.), *Kunstschätze in Recklinghausen*, Recklinghausen 1972, 61 u. Farbtaf. 60; H.P. Gerhard (= Heinz Skrobucha), *Welt der Ikonen*, 5. Aufl. Recklinghausen 1974, 90, Abb. I, S. 2; H. Skrobucha, *Ikonen* (Die bibliophilen Taschenbücher Nr. 315), Dortmund 1982, 11; *Ikonen-Museum. Kunstsammlungen der Stadt Recklinghausen*, 6. Ausg. 1981, Kat. Nr. 334, Titelbild; E. Haustein, *Ikonenmalerei. Ikonen aus dem Ikonen-Museum Recklinghausen* (Kunst und Kulturgeschichte in Westfälischen Museen Heft 9), Münster 1986, 26f, Dia 9.

3. N. Chatzidakis, in: *El Greco of Crete*, Ausst. Kat. Herakleion 1990, 120f, Abb. 1 auf S. 121, 317.

4. E. Haustein-Bartsch, *Ikonen-Museum Recklinghausen* (Museumsstück), München 1995, 40.

Recklinghausen. Auf seine Initiative hin wurde die Ikone, die damals der Ikonengalerie Ilas Neufert in München gehörte, kurz nach der Eröffnung der Ausstellung im Oktober 1969 vom Ikonen-Museum zu dem damals recht hohen Preis von fast 30.000 DM erworben. Weitere Informationen zur Herkunft der Ikone fanden sich jedoch weder in den äußerst knappen Angaben auf der Inventarkarte oder im Sammlungskatalog des Ikonen-Museums noch in den bisherigen, sich auf die reine Beschreibung des Dargestellten beschränkenden Texten über die Ikone.

Als ich mit der Vorbereitung dieses Referates für die Tagung "Griechische Ikonen" begann, hatte ich ursprünglich vor, die Ikonographie der in der ostkirchlichen Kunst recht seltenen Darstellung von Lukas als dem ersten Ikonenmaler in den Mittelpunkt zu stellen. Doch bei meinen Nachforschungen ergab sich ein anderer Aspekt, den ich so spannend fand, daß er dann zum zentralen Thema dieses Beitrags wurde. Denn als ich mit der eingehenderen Bearbeitung der Ikone begann, fiel mir auf, daß im Münchener Katalog von 1969 noch vier weitere Ikonen derselben Größe und mit der Bezeichnung "Griechisch (Kreta), 2. Hälfte 16. Jahrhundert" aufgeführt sind: "Christi Taufe", "Der Evangelist Johannes und Prochoros", "Christi Auferstehung (Höllenfahrt)" und "Nikolaus", wobei nur bei der letzten noch eine etwas ausführlichere Beschreibung hinzugefügt ist: "In den oberen Bildecken zwei Szenen aus dem Leben des hl. Nikolaus: links die Errettung Unschuldiger vor der Hinrichtung, rechts die Beschenkung der drei Töchter des Armen." Die beiden ersten Ikonen gehörten damals einem Dr. Hans Mayer, die beiden anderen Ilas Neufert, München, genauso wie die Ikone "Lukas malt die Gottesmutter", die dann wenig später vom Ikonen-Museum erworben wurde.[5] Außer der auf einer Schwarzweiß-Abbildung wiedergegebenen Lukas-Ikone ist nur die Ikone "Der Evangelist Johannes und Prochoros" im Katalog reproduziert und zwar in Farbe (Abb. 15). Beim Vergleich des Gesichts von Prochoros mit dem des Lukas, der Füße, der Inschriften, der starken, fast grellen Lichthöhungen auf den Gewändern und solch winziger Details wie der kleinen Dreieckformen auf den Gewändern an den Unterschenkeln von Lukas und Prochoros gibt es keinen Zweifel daran, daß tatsächlich beide Ikonen von derselben Hand stammen.

In der Hoffnung, auch Abbildungen der übrigen Ikonen zu finden, ihren heutigen Aufbewahrungsort zu ermitteln und weitere Informationen zu erhalten, wandte ich mich leider ergebnislos an das Haus der Kunst[6] und an Sammler und Händler vorwiegend in Süddeutschland und der Schweiz, aber auch in London und Den Haag. Leider sind die "Hauptzeugen" – Heinz Skrobucha, der damalige Kustos des Ikonen-Museums und Kurator der Münchner Ausstellung, und der Ikonenhändler Ilas Neufert – nicht mehr am Leben, und der Besitzer der beiden Ikonen mit den Darstellungen der "Taufe" und "Johannes und Prochoros", Dr. Hans Mayer, war allen von mir Befragten unbekannt.

Mehr Glück hatte ich bei Recherchen im eigenen Haus: In der Bibliothek des Ikonen-Museums fand ich einen Ausstellungskatalog der Galerie Ilas Neufert, auf dessen Titelbild die

5. *Ikonen. 13. bis 19. Jahrhundert* (wie Anm. 1), Kat. Nr. 7-11.

6. Frau Kutsch von den "Freunden des Hauses der Kunst" danke ich ganz herzlich für die Zeit, die Sie mir im Archiv des Hauses der Kunst widmete.

Nikolausikone aus der Münchener Ausstellung abgebildet ist (Abb. 16).[7] Die Ikone wird in diesem Katalog Michael Damaskinos zugeschrieben und in die Zeit um 1550 datiert. Zu der Darstellung heißt es: "Der Heilige in faltenreichem Gewand, welches mit schwarzen Kreuzen geschmückt ist, sitzt auf einem kostbaren goldenen Thron mit dem aufgeschlagenen Buch in der Hand. Über ihm sind zwei Szenen aus seiner Legende dargestellt: Die Vertreibung[8] und die Aussteuer der drei Jungfrauen. Die beiden Legendendarstellungen sind vermutlich von anderer Hand, während die Gestalt des Nikolaus die hohe Qualität des Meisters zeigt." Dann folgt ein Satz, der einen interessanten Hinweis gibt: "Bedeutende Tafel aus einem Altärchen stammend. Rückseitig gedoublet, mit gotischem Samt gerahmt". Derselbe Satz steht auch bei der in diesem Katalog auf die Nikolausikone folgenden Eintragung, "Christi Auferstehung (Höllenfahrt)", die uns ebenfalls schon im Münchener Katalog begegnet war. Da sie dort noch im Besitz der Galerie Neufert war, nun ein Jahr später aber als "Leihgabe" bezeichnet wird, hatte sie offenbar inzwischen den Besitzer gewechselt. Die im Katalog leider nicht abgebildete Ikone wird wie folgt beschrieben: "Christus steht auf den zerborstenen Türen in der von Felsen umstandenen schwarzen Unterwelt und zieht Adam aus dem Grabe, während Eva noch im Gebet verharrt. Rechts neben ihr alttestamentarische Heilige. Links neben Christus, Johannes der Täufer mit Königen. Darüber schwebende Engel, die das Kreuz halten. Im unteren Bilddrittel Szenen aus der Auferstehungsgeschichte mit den beiden Frauen, den Grabwächtern und dem Engel am Grabe." Diese Beschreibung ermöglichte es mir, ein Schwarzweiß-Foto und ein Ektachrom zu identifizieren, das ich in einem Karton mit ungeordneten und in den meisten Fällen auch unbeschrifteten Fotos im Ikonen-Museum entdeckte (Abb. 17). Das Foto der Ikone der Höllenfahrt zeigt in der oberen Hälfte auf den über kreuz gelegten Höllenpforten Christus nach rechts gewandt, wo er Adam am Handgelenk aus seinem Grab zieht, während Eva und zahlreiche andere Gestalten dichtgedrängt zusammenstehen. Links sieht man Johannes den Täufer mit erhobenen Händen und hinter ihm ebenfalls eine große Gruppe von Vorvätern mit Kronen und fantasievoll gestalteten Helmen. Oberhalb des auferstandenen Christus schweben zwei Gruppen von Engeln mit den Leidenswerkzeugen, in den Ecken erscheinen hinter den Felsen zwei Propheten mit entfalteten Schriftrollen. Ungewöhnlich sind die Szenen am unteren Bildrand: links hocken die beiden trauernden Frauen, in der Mitte liegen die schlafenden Wächter um das mit einem Siegel verschlossene Grab Christi, während auf der rechten Seite ein Engel den beiden Frauen das leere Grab mit dem Grabtuch zeigt. Die auf dem Foto nur schwach lesbare griechische Inschrift neben den kauernden Frauen links zitiert Mt 27, 61, während eine zweite auf dem Deckel des Sarkophages ebenfalls die dargestellte Szene erläutert.

Zwei weitere Schwarzweiß-Fotos aus der Fotokiste zeigen die Ikone des uns bereits bekannten thronenden Nikolaus (Abb. 16) und die "Taufe Christi" (Abb. 19), von deren Existenz

7. Katalog der Herbstausstellung 1970, 8. Oktober-9. November 1970, Galerie Ilas Neufert München, Titelbild, Kat. Nr. 2. Die Ikone soll 1965 in der St. James Episcopal Church in New York als Kat. Nr. 5 zu sehen gewesen sein.

8. Die "Vertreibung" wurde im Münchener Katalog noch richtig als "Errettung Unschuldiger vor der Hinrichtung" bezeichnet.

wir aus dem Münchener Katalog wissen. Genauso wie bei der Ikone der "Auferstehung" erstaunt die sehr detail- und figurenreiche Darstellung auf der ja mit nur 26 × 18,5 cm recht kleinen Tafel: Die eigentliche Taufe Christi durch Johannes im Jordan mit den drei Engeln am rechten Bildrand wurde um mehrere Szenen erweitert: links spricht Christus, gefolgt von drei Jüngern, mit Johannes, oben in der Mitte ist ein großes Himmelssegment dargestellt mit den Himmelstüren und mehreren Engeln, von dem die Taube des Heiligen Geistes auf Christus hinabschwebt. Auf den Spitzen der Felsen sitzen zwei kleine, nackte, antikisch anmutende Gestalten mit großen Krügen auf den Schultern, welche die beiden Quellflüsse Jor und Dan personifizieren. Im unteren Bilddrittel schließlich ist die Taufe des Volkes zu sehen, mit bekleideten Männern und Frauen unterschiedlichen Alters auf beiden Seiten des Jordan, von denen einige kleine Kinder auf ihren Armen tragen. In den Fluten des Jordan schwimmen menschliche Gestalten, aber auch Wassertiere, und ganz unten sind die Personifikationen des Jordan und des Meeres zu sehen.

Einige interessante Angaben fand ich auch im Archiv des Ikonen-Museums in einem Briefwechsel aus dem Jahr 1965 zwischen dem Direktor der Städtischen Museen Recklinghausen, Thomas Grochowiak, und dem Ikonenhändler Ilas Neufert, der dem Museum offenbar mehrere Tafeln "aus der bewußten Reihe", wie er am 23.1.1965 schrieb, angeboten hatte: Erwähnt wird z.B. die "Taufe", zu der Grochowiak schrieb, "dass es sich um eine gut gemalte und in der Ikonographie auch nicht so häufig wiederkehrende, jedoch an vielen Stellen übermalte bzw. restaurierte Tafel handelt".[9] Aus den Briefen geht hervor, daß Grochowiak offenbar größeres Interesse an einer Kreuzigungsdarstellung "mit starken venezianischen Einflüssen"[10] gehabt hatte, die Neufert jedoch 1964 an das Nationalmuseum Stockholm verkauft hatte. Er findet auch, "dass der Preis für die einzelnen geteilten Tafeln außerordentlich hoch" sei.[11] Letztendlich lehnt er knapp zwei Wochen später den Kauf der Tafel (wohl der "Taufe") mit folgender Begründung ab: "Mich hat nach reiflicher Überlegung und gründlicher Überprüfung die Tatsache bewogen, die Tafel nicht zu nehmen, daß diese Tafel ja eigentlich ein zerstörtes Kunstwerk ist, denn das Original war zweiseitig bemalt und von daher ist natürlich von künstlerischen Gründen her gesehen eine nicht notwendige Zerschneidung etwas Entsetzliches... Hinzu kommt noch, dass ich – wenn auch nicht bestätigt und nachkontrolliert – erfahren habe, dass Ihnen ein Preis für die Tafeln abverlangt sein soll, der weit weit unter dem Preis liegt, den Sie nun durch die Zerschneidung in 8 Einzelteile dafür erzielen wollen."[12]

In seiner Antwort vom 4. Februar verteidigte sich Neufert gegen den Vorwurf Grochowiaks, daß er eine "entsetzliche Kunstzerstörung" begangen habe, mit folgenden Argumenten: "Wenn zwei Flügelfragmente eines aller Wahrscheinlichkeit unwiederbringlichen Retabel-

9. Brief von Grochowiak an Neufert vom 18. Jan. 1965. Archiv des Ikonen-Museums Recklinghausen.

10. So Neufert in einem Brief vom 21. Jan. 1965.

11. Brief von Grochowiak an Neufert vom 18. Jan. 1965.

12. Brief von Grochowiak an Neufert vom 21. Jan. 1965. Die Galerie Fischer Luzern bestätigte mir mit Schreiben vom 11. Sept. 1998, daß die beiden "Ikonentürchen" mit den insgesamt 8 Einzeldarstellungen für CHF 25.000 verkauft wurden. D.h. bei dem damaligen Umrechnungskurs von 100 CHF = 91 DM hatte Neufert tatsächlich für alle acht Darstellungen zusammen ungefähr den gleichen Preis bezahlt, den er nun pro Einzelszene verlangte.

kastens, schief und krumm, an den Rändern zerfressen, also unansehnlich und unausstellbar, vorhanden sind und auch noch beidseitig mit insgesamt 8 untereinander völlig unabhängigen und verschmutzten, aber sehr feinen Darstellungen den Blick verwirren und ermüden, dann wird auch der puritanischste Vertreter der museal-konservierenden Richtung damit einverstanden sein, daß durch eine Spaltung, sprich Vereinzelung der Malerei, auf die es schließlich ganz und gar ankommt, ein viel besseres Resultat erzielt wird.

Jedes einzelne Bild dieser acht Darstellungen wird wertvoller, als das Ganze vorher war, für das niemand DM 40.000,– zu zahlen bereit war. Der Wert wird nicht nur kunsthändlerisch, sondern vor allem ästhetisch und sozial vervielfältigt, da jede dieser acht Tafeln eine künstlerische Einheit für sich darstellt und damit an vielen Stätten einer Vielzahl von Menschen einen Eindruck der Qualität dieses Meisterwerks vermitteln kann."[13]

Aus diesem Briefwechsel und der Angabe im Katalog der Herbstausstellung der Galerie Neufert von 1970 "aus einem Altärchen stammend" geht somit eindeutig hervor, daß die Ikonen zu eimem offenbar acht Einzelbilder umfassenden Altärchen, d.h. wohl einem Triptychon oder auch Polyptychon, gehörten, das erst von Neufert aus kommerziellen Gründen zerschnitten wurde.

Nachdem ich in der Korrespondenz zwischen Grochowiak und Neufert vom Verkauf der Kreuzigungsikone – dort meist "Kalvarienberg" genannt – an das Stockholmer Nationalmuseum gelesen hatte, erhielt ich von meinem dortigen Kollegen Dr. Ulf Abel als Antwort auf meine Anfrage einen entscheidenen Hinweis. Dr. Abel stellte mir nicht nur ein Dia und ein Schwarzweißfoto von dieser Ikone (Abb. 18) zur Verfügung, sondern auch Kopien der wichtigsten Dokumente aus dem Museumsarchiv, die diese im September 1964 erworbene Ikone betreffen.[14] Besonders wertvoll war der Hinweis, daß die acht Täfelchen noch 1963 im "Urzustand" von der Galerie Fischer in Luzern versteigert worden waren.[15] Wie aus dem Auktionskatalog hervorgeht, wurden bei der Auktion am 21. Juni 1963 als Nr. 1258 "Zwei Ikonentürchen", griechisch, 16. Jahrhundert, je beidseitig mit je zwei Darstellungen übereinander bemalt, in den Maßen von je 52 × 18,5 cm angeboten.[16] Dies entspricht genau der Breite und der doppelten Höhe der uns bekannten Ikonen dieser Serie. Auf den Innenseiten der Flügel sollen sich folgende Darstellungen befunden haben: auf dem linken oben die Kreuzigung – jetzt im Stockholmer Nationalmuseum –, darunter "ein hl. Kirchenvater", d.h. die uns vom Neufert-Katalog bekannte Nikolausikone. Auf dem rechten Flügel war oben die Höllenfahrt (im Auktionskatalog als Auferweckung des Lazarus bezeichnet!) und unten die Taufe Christi zu sehen, und auf den Außenseiten der Flügel folgten links die Darstellungen "Lukas malt die Gottesmutter" in der oberen Hälfte und darunter die Heiligen Georg und Merkurios (Abb. 20). Auf der Abbildung im Auktionskatalog, die nur sechs der acht Bildfelder wiedergibt, ist die letztgenannte Ikone anstelle der Taufe unter der Höllenfahrt

13. Brief von Neufert vom 4. Febr. 1965 an Grochowiak. Archiv des Ikonen-Museums Recklinghausen.

14. Die Sendung von Ulf Abel datiert vom 28. August 1998.

15. Frau Störmer von der Kunst- und Museumsbibliothek in Köln danke ich herzlich für ihre Hilfe bei der Auffindung des gesuchten Stückes im Auktionskatalog und der Zusendung von Fotokopien der Abbildung und der Beschreibung.

16. *Galerie Fischer, Auktionskatalog Luzern*, 18.-24. Juni 1963, Nr. 1258, Taf. 33.

angeordnet worden. Schließlich zeigte die rechte Seite den (hier als "jugendlich" bezeichneten!) Evangelisten Johannes mit Prochoros und darunter die Propheten Ada und Salomon, wobei mit Ada sicherlich David gemeint ist, dessen ΔΑΔ abgekürzter Name falsch gelesen wurde.

Von dem von Dr. Abel zur Verfügung gestellten Material ist besonders der Briefwechsel zwischen Bo Wennberg, dem damaligen Direktor der Gemäldeabteilung des Stockholmer Nationalmuseums, und Manolis Chatzidakis von großem Interesse. Chatzidakis äußerte Zweifel an der Echtheit der Ikonen und listete in einem sehr ausführlichen Brief vom 18. November 1964 die Argumente für und wider ihre Authentizität auf. Für die Echtheit sprechen die handwerklich perfekte Ausführung, die Kenntnis der alten Maltechnik, die korrekte Orthographie und Form der Buchstaben in den Inschriften sowie die radiographische Untersuchung der "Kreuzigung", die ausschließlich anorganische Farben nachwies, wie sie von den alten Meistern benutzt wurden. Folgende Punkte erschienen ihm und den von ihm ebenfalls zu Rate gezogenen Kollegen Prof. Xyngopoulos und Marinos Kalligas, dem Direktor der Nationalgalerie in Athen, verdächtig:

1. Das Programm der Türchen erscheint völlig inkohärent.
2. Die Untersuchung der von Neufert selbst vorgelegten Tafeln mußte unter einem großen Zeitdruck vor sich gehen, der weder chemische Untersuchungen noch fotografische Aufnahmen möglich machte.
3. Einige Tafeln sind Kopien nach bekannten Ikonen des 14.-17. Jahrhunderts.
4. Es ist kein einheitlicher Stil zu erkennen, er schwankt zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert und zwischen Kreta, Venedig oder einem anderen italienischen Zentrum, in dem Griechen arbeiteten (z.B. Otranto).
5. Die Gleichförmigkeit und Regelmäßigkeit der Craquelées auf allen Stücken sind ungewöhnlich.

Das letzte Argument kann ich nicht nachvollziehen, scheint mir doch das regelmäßige und feine Craquelée der Tafeln gerade für ihre Echtheit zu sprechen. Auch Christian Wolters vom Doerner Institut in München, der – nach Angaben von Ilas Neufert – die Tafeln nach der von ihm nicht befürworteten Teilung[17] von einem Assistenten privat restaurieren ließ, hatte keine Zweifel an der Authentizität.[18] Letztendlich hat auch die von Manolis Chatzidakis vorgeschlagene chemische Untersuchung, die am 22. März 1965 von Prof. Axel Johansson an der Kreuzigungsikone vorgenommen wurde, ein positives Ergebnis gebracht und die Echtheit der Ikone bestätigt.

Soweit zur Geschichte der "Wiederentdeckung" der Tafeln, die ursprünglich mit der Recklinghäuser Ikone eine Einheit bildeten. Die Ikonen dieser Reihe können nicht nur

17. Lt. Brief von Neufert an Bo Wennberg vom 20. Okt. 1964 im Archiv des Nationalmuseums Stockholm.

18. Lt. Brief von Bo Wennberg an M. Chatzidakis vom 20. Okt. 1964 im Archiv des Nationalmuseums Stockholm. Wie aus einem Brief von Chatzidakis an Bo Wennberg vom 4. Januar 1965 hervorgeht, schickte Neufert weder den versprochenen Restaurierungsbericht noch eine Skizze des originalen Zustandes der Flügel. Im Archiv des Doerner Instituts befinden sich keine Unterlagen über den Vorgang, lt. Brief des Landeskonservators B. Heimberg an die Autorin vom 28. August 1998.

dazu dienen, den ursprünglichen Kontext zu rekonstruieren, in dem sich die Lukasikone des Ikonen-Museums befand, sondern ihre stilistische und ikonographische Einordnung kann auch dazu beitragen, die Datierung und Zuschreibung dieser Ikone zu präzisieren. Skrobucha hatte offenbar Zweifel an der Zuschreibung an Michael Damaskinos, die von Ilas Neufert vorgenommen worden war.[19] Bei der Vorbereitung des Münchener Ausstellungskataloges schreibt er am 22. September 1969 an Neufert: "Bei den griechischen Tafeln aus den Triptychonflügeln habe ich nach gründlichem Studium des erreichbaren Vergleichmaterials die Zuschreibung an Damaskinos weggelassen und lediglich die Herkunft und Datierung vermerkt."[20] In seinem unter dem Pseudonym H.P. Gerhard in fünf Auflagen erschienenen Werk "Die Welt der Ikonen" vertritt er jedoch auch noch 1974 die Ansicht, daß die Lukasikone der künstlerischen Linie von Michael Damaskinos nahestehe, schreibt aber auch: "Die anmutige Haltung des Evangelisten vor der Staffelei, sein versonnener, aber auch kritisch prüfender Blick, die sensiblen Hände, die den Pinsel führen, und die Auflichtung des Gewandes stehen ganz im Zeichen der Rückbesinnung auf das byzantinische Erbe."[21]

Das byzantinische Erbe scheint auch mir in den einzelnen Darstellungen recht stark zu sein. Bei der "Taufe" hatte schon Manolis Chatzidakis in dem zitierten Brief zurecht auf die wahrhaft frappierende Ähnlichkeit zu einer aus Südserbien stammenden Ikone im Nationalmuseum Belgrad hingewiesen, die in den Anfang des 14. Jahrhunderts datiert wird und 40,5 × 32,5 cm mißt.[22] Die Komposition der vielfigurigen, auf Goldgrund gemalten Szene ist auf beiden Ikonen fast vollkommen identisch, ebenso der Stil, für den sehr elegante, schlanke Figuren charakteristisch sind. Mit nur geringfügigen Änderungen finden wir dieselbe Komposition auch in der zwischen 1360 und 1370 ausgemalten Peribleptoskirche in Mistra.[23]

Stilistisch sehr nah verwandt mit der "Taufe" ist die "Höllenfahrt Christi". Auch sie ist durch eine vielfigurige Komposition mit Nebenszenen gekennzeichnet, durch gelängte Gestalten mit eleganten Bewegungen und durch sehr kontrastreiche Lichter auf den Gewändern. Der obere Teil mit der Darstellung der eigentlichen Höllenfahrt ist in ikonographischer und stilistischer Hinsicht mit mehreren Ikonen zu vergleichen, wobei sich bei weitem die größten Übereinstimmungen mit zwei querrechteckigen Tafeln ergeben. Erstens mit einer 36,5 × 65 cm großen Tafel aus dem Benaki-Museum in Athen, deren Signatur von Michael Damaskinos inzwischen als nicht authentisch erkannt wurde und die in die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert wird.[24] Besonders die Farbgebung, die Malweise der Figuren bis hin zu den Lichtern

---

19. Im Auktionskatalog der Galerie Fischer werden sie nur als "Griechisch, 16. Jahrhundert" bezeichnet.

20. Brief im Archiv des Ikonen-Museums Recklinghausen.

21. H.P. Gerhard, *Welt der Ikonen*, 5. erw. Aufl. Recklinghausen 1974, 90.

22. K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, *Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Wien und München 1965, Nr. 175; *Mittelalterliche Kunst Serbiens,* Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin, 1970, Kat. Nr. 32 mit Abb.; S. Radojčić, *Geschichte der serbischen Kunst. Von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Berlin 1969, Abb. 43; K. Weitzmann, M. Chatzidakis, S. Radojčić, *Die Ikonen. Sinai, Griechenland und Jugoslawien*, Eltville 1978, 207, 217, Abb. 153; K. Weitzmann u.a., *Die Ikonen*, Freiburg 1982, 139, Abb. auf S. 173.

23. M. Acheimastou-Potamianou, *Greek Art - Byzantine Wallpaintings*, Athen 1994, 252, Abb. auf S. 173; M. Chatzidakis, *Mistra. Die mittelalterliche Stadt und die Burg*, Athen 1981, Abb. 50.

24. Weitzmann u.a., *Frühe Ikonen*, Nr. 92, 93; R. Lange, *Die Auferstehung (Iconographia Ecclesiae Orientalis)*, Reck-

auf den Gewändern sind vergleichbar. Die Unterschiede sind durch das Format der Tafeln bedingt: während die Komposition auf der querrechteckigen Athener Ikone in die Breite gezogen wurde, sind die Gruppen der Gerechten auf der hochformatigen Ikone, die sehr viel mehr Gestalten umfassen, dichter zusammengedrängt und in die Höhe gestaffelt dargestellt. Auf beiden Tafeln befinden sich zwei Propheten mit Schriftrollen hinter den Bergkulissen in den Ecken der Ikone sowie Engel mit Passionszeichen oberhalb von Christus; doch anstelle der zwei Engel auf der Athener Ikone sind auf der Ikone der ehemaligen Galerie Neufert zwei Gruppen zu je vier Engeln wiedergegeben. Zum gleichen Typus gehört eine weitere Ikone, die ein – wenn auch weniger stark ausgeprägtes – Querformat besitzt und sich in der Sammlung des Istituto Ellenico in Venedig befindet. Sie hat die Maße 47 × 62 cm und wird in die Mitte des 14. bis erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert,[25] dürfte jedoch zeitlich nicht sehr weit von der Athener Höllenfahrt entfernt sein. Ikonographisch unterscheidet sie sich von den beiden Ikonen nur dadurch, daß unterhalb der über kreuz gelegten Höllenpforten der Kampf des Engels mit Satan hinzugefügt ist. Am unteren Bildrand sind die Spitzen von Felsen zu erkennen, genauso wie auf der Neufert-Ikone, wo sie den Hintergrund für die Nebenszenen bilden. Ein drittes Vergleichsbeispiel, das dem Kreis um Andreas Ritzos zugeschrieben und ins 15. Jahrhundert datiert wird, befindet sich in der Ermitage, St. Petersburg (Maße: 32,5 × 27 cm).[26] Es weist trotz seines mit der Neufert-Ikone übereinstimmenden Hochformats einige Unterschiede in der Farbgebung, z.B. bei den Gewändern Christi und einiger anderer Figuren auf. Gravierender sind jedoch ikonographische Abweichungen wie die auf einen kleinen Erdspalt reduzierte Höhle, in der sowohl die Höllenpforten als auch ein Sarkophag verschwunden sind, während die Auferstehenden und Christus auf Felsen stehen. Die Felsen im Hintergrund, die über beiden Gruppen spitz zulaufende "Dächer" bildeten, sind zu zwei kleinen Felsformationen geschrumpft, hinter denen man die Propheten vergeblich sucht.

Viele Merkmale dieser Ikonographie der Anastasis sind schon auf Darstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts vorgebildet. Der auf den über kreuz gelegten Höllenpforten nach rechts schreitende Christus, der in seinem Grab kniende Adam, den Christus am Handgelenk

---

linghausen 1966, Abb. auf S. 68-69; N. Chatzidakis, *Icons of the Cretan School (15th-16th Century)*, Benaki-Museum Athen 1983, Kat. Nr. 29; *Ikonen. Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griechenland*, Ausstellungskatalog Krems 1993, Kat. Nr. 43, Taf. 24; K. Onasch, A. Schnieper, *Ikonen. Faszination und Wirklichkeit*, Freiburg 1995, Abb. S. 64.

25. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venedig 1962, Kat. Nr. 11, Taf. IV. Chatzidakis identifiziert die Gestalt über dem linken Berggipfel als Propheten Jonas und die Schrift auf seiner Rolle als Zitat aus Jon 2, 9, die rechte Figur ist nicht erhalten; Zu diesem Typus gehört auch die Darstellung auf dem linken Flügel eines Triptychons aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts (*Affreschi e icone dalla Grecia, X-XVII secolo*, Ausstellungskatalog Florenz, Athen 1986, Nr. 100: Text L. Bouras) und eine sehr ähnliche Ikone im Lindenau-Museum zu Altenburg, die (zu Unrecht?) in den Anfang des 17. Jahrhundert datiert wird, s. R. Oertel, *Frühe italienische Malerei in Altenburg*, Berlin 1961, 211f, Abb. 104 u. 105. Oertel identifiziert die beiden Propheten hinter den Felsen aufgrund der Inschriften auf den Schriftrollen als Jonas (Jon 2, 9) und Hiob (Hiob 38, 17).

26. A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1985, Abb. 315-316; *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, Herakleion 1993, Kat. Nr. 1 (Text: J. Pjatnitsky); V.I. Lazarev, *Istorija Vizantijskoj živopisi*, Tafelband, Moskau 1986, Abb. 550.

emporzieht, die hinter Adam stehenden Eva und anderen Gerechten sowie auf der linken Seite Johannes der Täufer, der den hinter ihm stehenden Königen David und Salomon und anderen Gerechten den auferstandenen Christus zeigt, sind sämtlich schon auf dem 1265 entstandenen Fresko in Sopočani zu sehen.[27] Hier finden sich auch schon die beiden Propheten mit ihren Schriftrollen hinter den Felsen, die sich über den Auferstehenden auftürmen. Einem ähnlichen Typus folgt eine Miniatur des 14. Jahrhunderts.[28] Die linke Gruppe mit dem auf Christus weisenden Täufer und den beiden sich einander zuwendenden Königen David und Salomon kennen wir auch schon von dem berühmten Anastasis-Fresko im Parekklesion der Kariye Câmi in Istanbul vom Anfang des 14. Jahrhunderts (1315-20),[29] die mittlere und rechte Partie vom Anastasis-Mosaik der Apostelkirche in Thessaloniki aus derselben Zeit (1312-15).[30]

Während die eigentliche Anastasis-Darstellung im oberen Teil der Ikone auf Vorläufer des 14. Jahrhunderts zurückgeht und ikonographisch und stilistisch mit anderen Ikonen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in enger Beziehung steht, sind die Szenen im unteren Bereich sehr viel seltener zu finden. Vor einer Felskulisse sind dieselben Szenen auf einer in das 3. Viertel des 14. Jahrhunderts datierten Ikone in der Walters Art Gallery in Baltimore ebenfalls unterhalb der Anastasis dargestellt.[31] Links kauern die beiden Marien vor dem Grab Christi, auf der rechten Seite lauschen sie erschreckt dem Engel, der ihnen die Auferstehung verkündet. Die Inschrift auf der linken Seite ist identisch mit der an derselben Stelle auf der Neufert-Ikone, während die Zeilen rechts Mt. 28, 2 zitieren. So groß die inhaltlichen Parallelen zur Neufert-Ikone auch sind, so sprechen doch die Unterschiede in den Haltungen der Marien und des Engels sowie die Reduzierung des von den schlafenden Wächtern umgebenen Sarkophags auf der Neufert-Ikone zu einem turmartigen Grabbau auf der Ikone aus Baltimore gegen eine gemeinsame Vorlage; zumal auch die Darstellung der Anastasis selbst einem anderen Prototyp folgt. Nur eine Ikone des frühen 18. Jahrhunderts aus Patmos zeigt weitgehend dieselbe Ikonographie wie die Neufert-Ikone, sowohl was die Hadesfahrt betrifft als auch die Szenen mit den Myrrhophoren und den schlafenden Wächtern am Grab unten.[32] Der einzige ikonographische Unterschied besteht darin, daß die von der Ikone aus Venedig bekannte Szene mit dem Engel, der den Satan fesselt, unterhalb der Hadestüren hinzugefügt wurde. Diese späte, vielleicht von einem einheimischen Künstler aus Patmos geschaffene Ikone

---

27. V.J. Djurić, *Sopočani*, Belgrad 1991, Abb. 68.

28. Paris, Bibl. Nat. Ms. gr. 543, fol. 23 v., s. Lange (wie Anm. 24), 38, Abb. auf S. 40. Daß hier Gregor von Nazianz den Platz des Täufers einnimmt und sich dem hinter ihm stehenden Kaiserpaar zuwendet, halte ich für ausgeschlossen.

29. M. Acheimastou-Potamianou, (wie Anm. 23), Abb. 127.

30. Lange (wie Anm. 24), Abb. auf S. 70; A. Xyngopoulos, *Η ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Thessaloniki 1953, Abb. 28-30; N. Chatzidakis, *Byzantine Mosaics (Greek Art)*, Athen 1994, 261, Abb. 208.

31. Th. Gouma-Peterson, A Byzantine Anastasis Icon in the Walters Art Gallery, *The Journal of the Walters Art Gallery* 42-43 (1984-1985), 48-61. *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, Ausstellungskatalog The Walters Art Gallery u.a., Baltimore 1988, Nr. 26, 190f (G. Kalas). Ich bin Prof. Marcell Restle für den Hinweis auf diese Ikone sehr dankbar.

32. M. Chatzidakis, *Icons of Patmos*, Athen 1985, Nr. 160, Taf. 194. Die Propheten hinter den Felsen sind als Jonas und Hiob bezeichnet.

könnte darauf hinweisen, daß die Ikonographie der Neufert-Ikone in der postbyzantinischen Ikonenmalerei nicht unbekannt war.

Auch die sich im Stockholmer Nationalmuseum befindende "Kreuzigung Christi" besitzt stilistische Übereinstimmungen mit den anderen beiden Festtagsikonen, was die eleganten, schlanken Figuren und die trotz des kleinen Bildformats überaus figurenreiche Komposition betrifft. Doch die Darstellung geht in diesem Fall nicht auf byzantinische Vorbilder zurück wie die "Taufe" und die "Höllenfahrt", sondern auf vielfigurige, italienische Kompositionen des 14. und 15. Jahrhunderts, wie wir sie von einem großen Fresko der Kreuzigung Christi in der Oberkirche Sacro Speco in Subiaco bei Rom kennen,[33] einem weiteren in Sant'Agostino in Vicenza (nach 1357)[34] und von einem Gemälde von Giovanni di Paolo von 1426, das sich im Lindenau-Museum Altenburg befindet.[35] Auf dem zuletzt genannten Tafelbild ist nicht nur der gekreuzigte Christus mit dem für die italienische Trecento-Malerei üblichen transparenten Hüfttuch vergleichbar, sondern auch die Gruppe der drei Reiter auf der linken Seite, v.a. Longinos mit der Lanze und betend zusammengelegten Händen. Die Dame in der Mitte wurde jedoch auf der Ikone durch einen Soldaten ersetzt. Auch die rechte Reitergruppe mit ihren Fahnen, die die Aufschrift SPQR tragen, weist Übereinstimmungen auf, genauso wie die von einer anderen Frau gestützte Gottesmutter und die sich an den Kreuzesstamm klammernde Maria Magdalena. Eine ähnliche Vorlage, auf die auch zahlreiche Fresken des 14. und 15. Jahrhunderts in kretischen Kirchen zurückgehen, muß Andreas Pavias (ca. 1440 bis nach 1504) benutzt haben für seine verwirrende, mit Figuren, fliegenden Engeln und Nebenszenen völlig überladene und mit 83,5 × 59 cm recht großformatige Kreuzigungsikone, die sich in der Athener Nationalgalerie befindet.[36] Hier finden wir fast alle Details der Stockholmer Ikone wieder: Maria Magdalena weinend am Kreuzesstamm, die ohnmächtige Gottesmutter, um die sich zwei andere Frauen kümmern und die weißgekleidete Frau hinter ihr. Vollkommen übereinstimmend sind Longinos mit seinem erhobenen Kopf und dem spitzen Bart sowie die beiden anderen berittenen Krieger hinter ihm dargestellt. Auf der rechten Seite im Vordergrund sehen wir eine Gestalt in weißen Lumpen, die Christus den Schwamm auf einem langen Stab reicht. Aber auch die Gruppe der diskutierenden Juden stimmt auf beiden Ikonen überein, und im Getümmel weiter hinten lassen sich sowohl der Reiter auf dem Schimmel als auch der Mann mit dem weißen Turban ausmachen. Auch die Figur des auf einer Leiter am Kreuz des Räubers auf der rechten Seite stehenden, weißgekleideten Mannes mit einem Stock ist auf beiden Tafeln identisch. Die den Himmel auf der Ikone von Pavias fast wie Insekten bevölkernden Engel sind auf der Stockholmer Ikone reduziert auf die beiden die Ecclesia und die Synagoge personifizierenden Engel zu seiten Christi und zwei trauernde Engel oberhalb des horizontalen Kreuzbalkens. Auffallend sind die Berge neben dem Kreuz Christi, die auf die gleiche Art oben abgeflacht sind, und die rosafarbene, gotische Kirche am linken Bildrand, die in beiden Darstellungen genau demselben

33. *Il Duecento e il Trecento (La pittura in Italia)*, Bd. II, Mailand 1986, 440, Abb. 672.

34. Dito, Bd. I, Mailand 1986, 126, Abb. 192.

35. J. Penndorf (Hg.), *Frühe italienische Malerei im Lindenau-Museum Altenburg*, Leipzig 1998, 34.

36. N. Chatzidakis (wie Anm. 24), Kat. Nr. 20.

Modell folgt. Diese Vorlage wird noch bis ins 17. Jahrhundert benutzt, wie eine von Emmanuel Lambardos signierte und ins Jahr 1635 datierte Ikone in der Sammlung D. Loverdos im Byzantinischen Museum Athen[37] und eine weitere mit derselben Signatur im Russischen Museum St. Petersburg[38] belegen.

Der Stil der bisher in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts datierten Stockholmer Ikone spricht für eine Entstehung dieses Werkes eher vor als nach der von Andreas Pavias in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts gemalten Ikone. Aufgrund der Qualitäten ihrer Malerei mit dem ausgewogenen und edlen Kolorit und ihrer weit übersichtlicheren und vor allem im oberen Bereich viel ruhigeren Komposition kann sie als wirkliches Meisterwerk gelten, das ohne Zweifel vom selben Künstler geschaffen wurde wie die beiden anderen Festtagsikonen unserer Reihe.

Neben den drei vielfigurigen, miniaturhaft fein gemalten Festtagsikonen gehörten zu den sogenannten Triptychonflügeln auch fünf Darstellungen von Heiligen. Außer der Ikone "Lukas malt die Gottesmutter", die den Ausgangspunkt unserer Betrachtungen bildete, ist dies "Johannes und Prochoros", eine Ikone, die einer seit dem 14. Jahrhundert gängigen Ikonographie folgt. Schon in der Buchmalerei[39] vorgebildet, finden wir sie mit äußerst großen Übereinstimmungen, wenn auch abweichender Farbgebung des Himations von Johannes, auf einer Ikone des Malers Angelos aus der Mitte des 15. Jahrhunderts auf dem Sinai[40] sowie auf den linken Flügeln von zwei einander eng verwandten Triptychen des späten 15. Jahrhunderts im Benaki-Museum in Athen[41] sowie in der Moskauer Tret'jakov-Galerie.[42] Teilweise mit

---

37. A. Xyngopoulos, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Athen 1957, Abb. 45.2; M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, in: *Etudes sur la peinture postbyzantine*, London 1976, Abb. 16; Ein Ausschnitt dieser Ikone ist abgebildet in: J. Myslivec, Deux icones italo-grecques de la Collection Soldatenkov, in: *Seminarium Kondakovianum* VII, Prag 1935, Taf. IX.1.

38. *Iz Kollekcij Akademika N.P. Lichačeva*, Ausstellungskatalog Staatl. Russisches Museum St. Petersburg 1993, Nr. 271. Jurij Pjatnickij schreibt in seinem Katalogbeitrag die Ikone dem älteren der beiden gleichnamigen Meister aus Rethymno zu, der von 1587-1631 erwähnt wurde und der Onkel des jüngeren Malers war (erw. von 1623-1644), und datiert sie ins 16. Jahrhundert. Zu den beiden Malern s. M. Chatzidakis - E. Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Athen 1997, 141-149. Zur Kreuzigungsikone s. auch Myslivec, *op.cit.*, Taf. IX.2 (Ausschnitt).

39. Sehr große Übereinstimmungen mit unserer Ikone weist die entsprechende Darstellung auf f. 257v im Cod. 247 des Athos-Klosters Vatopedi auf (*Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση - ιστορία - τέχνη*, II, Berg Athos 1966, 589, Abb. 535) sowie das sogenannte "Olschki"-Manuskript von 1415 in der Walters Art Gallery Baltimore (W 335, fol. 3), s. M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, in: *Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints*, London 1976, 197, Abb. KZ'. Vgl. aber auch eine Miniatur der Wiener Nationalbibliothek aus der Mitte des 14. Jhs in: *Kunst der Ostkirche. Ikonen, Handschriften, Kultgeräte*, Ausst. Kat. Stift Herzogenburg 1977, Kat. Nr. 40; G. Egger, *Späte griechische Ikonen, Österreichisches Museum für angewandte Kunst*, Wien 1970, Kat. Nr. 5; V.I. Lazarev, *Istorija Vizantijskoj živopisi*, Abb. 523. In das späte 14. oder frühe 15. Jahrhundert wird die Miniatur I v des Evangeliars ms. Gr. Z. 550 (= 848) der Biblioteca Marciana in Venedig datiert, die ebenfalls sehr große Ähnlichkeiten mit der Darstellung auf der Ikone aufweist, s. Kat. Nr. 30 auf S. 205 in: *Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, Ausst. Kat. Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig 1998.

40. K.A. Manafis (Hg.), *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Athen 1990, 126, Abb. 80; obwohl die Echtheit der Signatur umstritten ist, kann die Ikone wohl trotzdem diesem Maler zugeschrieben werden.

41. N. Chatzidakis (wie Anm. 24), Kat. Nr. 36B; M. Vassilaki, *Η αποκατάσταση ενός τριπτύχου*, in: *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Athen 1994, 325-336, Taf. XXXII-XXXIII, Abb. 188-192.

42. *Post-Byzantine Painting. Icons of the 15th-18th Centuries*, Athen 1995, Kat. Nr. 6; G. Sidorenko, Zur Erforschung der italo-kretischen Ikonenmalerei mit stilistischen und technischen Methoden am Beispiel eines Triptychons aus

geringen ikonographischen Abweichungen folgen auch die Maler des 16. und 17. Jahrhunderts diesem Vorbild, sowohl in der Wandmalerei[43] als auch in der Ikonenmalerei. Hier sind zwei Ikonen aus der Sammlung D. Loverdos im Byzantinischen Museum Athen zu nennen[44] und die von Emmanuel Lambardos signierte Ikone aus dem Jahre 1602 im Istituto Ellenico in Venedig.[45] Von ihren Vorbildern unterscheiden sie sich lediglich durch stilistische Merkmale wie ihre härtere Malweise, die sie in einer späteren Epoche zuordnen lassen.[46]

Auch die Ikone des thronenden hl. Nikolaus kann mit Werken aus dem 15. Jahrhundert in Zusammenhang gebracht werden. So finden wir dieselbe Form eines holzgeschnitzten, mit Chrysographie verzierten Thrones, der eine dreifach geschwungene Rückenlehne mit einer mit Ziernägeln besetzten oberen Kante besitzt und mit Maskenmotiven auf der Lehne, Löwenköpfen am oberen Ende der stets in gleicher Weise gestalteten Beine und einer durchbrochenen, mit schmalen Balustern gefüllten Vorderseite geschmückt ist, auf vielen Ikonen des 15. Jahrhunderts, vor allem solchen, die Andreas Ritzos und seinem Kreis zugeschrieben werden. Eines von vielen Beispielen ist die große Ikone des Christus Pantokrator von Andreas Ritzos aus dem Kloster Johannes des Theologen auf Patmos, auf der Christus auf einem Thron und einem roten Kissen mit Borten aus pseudo-kufischen Buchstaben sitzt, die völlig mit denen auf der Neufert-Ikone übereinstimmen.[47] Aber auch schon auf drei Deesis-Ikonen von Angelos aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist ein solcher Thron zu finden.[48]

Das in weichen Falten fallende Gewand des Heiligen erinnert an Ikonen, die in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts gemalt wurden und von der spätgotischen italienischen Malerei

---

der Sammlung der Tret'jakov-Galerie, in: I. Bentchev, E. Haustein-Bartsch (Hg.), *Ikonen. Restaurierung und naturwissenschaftliche Erforschung. Beiträge des internationalen Kolloquiums in Recklinghausen 1994*, München 1997, 69-76, Abb. 71-79.

43. Siehe z.B. das von Theophanes dem Kreter ausgeführte Fresko im Kuppelpendentif des Katholikons von Stavronikita von 1545 (M. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis. The Final Phase of his Art in the Wall-paintings of The Holy Monastery of Stavronikita*, Stavronikita Kloster 1986, 47f, Abb. 34) und das Fresko am gleichen Ort im Neuen Katholikon des Megalo Meteoro-Klosters von 1552 (M. Chatzidakis, D. Sofianos, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη*, Athen 1990, 38, Abb. auf S. 109; M. Chatzidakis, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Stavronikita Kloster 1986, Abb. 34).

44. Xyngopoulos (wie Anm. 37), 139, Abb. 38.1; *Ikonen. Bilder in Gold* (wie Anm. 24), Kat. Nr. 87, Taf. 55.

45. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs* (wie Anm. 25), Taf. 42.

46. Auch im Lindenau-Museum zu Altenburg befindet sich eine Ikone des Evangelisten Johannes mit Prochoros. Sie wird von Oertel, *Frühe italienische Malerei*, 212f, Abb. 106 in die Mitte bis Ende des 17. Jahrhunderts datiert. Auf der Abbildung ist nicht zu erkennen, ob sie nicht doch vielleicht aus früherer Zeit stammt. Weitere Beispiele s. Chatzidakis, *Icons of Patmos* (wie Anm. 32), Nr. 52, Taf. 107 und Nr. 64, Taf. 119.

47. N. Chatzidakis (wie Anm. 24), Kat. Nr. 16. Weitere Beispiele: Panagia Angeloktistos, Kreis um Andreas Ritzos, 15. Jahrhundert, Ermitage St. Petersburg, 105 × 56 cm, s. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, Herakleion 1993, Kat. Nr. 2; Text: Y. Piatnitsky); Mitteltafel eines Triptychons, evtl. Andreas Ritzos und sein Sohn Nikolaos, um 1500 (vor 1507), Tret'jakov-Galerie, Moskau, 21 × 15,2 cm, s. *Post-Byzantine Painting* (wie Anm. 42), Kat. Nr. 6; Thronende Gottesmutter im Museo Civico zu Livorno, um 1500 (N. Chatzidakis, *From Candia to Venice. Greek Icons in Italy. 15th-16th Centuries*, Athen 1993, Kat. Nr. 20).

48. Die erste befindet sich im Viannou Kloster auf Kreta, 104,5 × 79 cm (N. Chatzidakis *op.cit.* (Anm. 24), Kat. Nr. 4; *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, Kat. Nr. 157), die zweite in der Sammlung P. Kanellopoulos, Athen, 44,9 × 38 cm (N. Chatzidakis, *op.cit.*, Kat. Nr. 5) und die dritte im Katharinenkloster auf dem Sinai (N. Drandakis in: *Sinai* (wie Anm. 40), Abb. 77.

beeinflußt sind wie Ikonen vom Typus der "Madre della Consolazione"[49] oder eine Pietà im Benaki-Museum.[50] Es entspricht weitgehend dem Bischofsgewand des Dionysios Areopagites auf dem Flügel eines Triptychons aus der Zeit um 1500, in dessen linkem Flügel mit der Darstellung des Evangelisten Johannes mit Prochoros wir bereits eine enge Parallele zu dem entsprechenden Bild unserer Reihe erkannt haben.[51]

Die Nikolausikone aus der Galerie Neufert besitzt mit zwei Ikonen sehr große Übereinstimmungen, sowohl was den Malstil, das Gewand und die Gestaltung des Throns betrifft, ohne daß sie jedoch demselben Künstler zugeschrieben werden können. In der Kirche der Martorana in Palermo befindet sich eine 137 × 122 cm große, mit einem Rundbogen abschließende Ikone des thronenden Heiligen, die in die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert wird.[52] Im unteren Teil dieser Ikone ist eine griechische Gemeinde zu Füßen ihres Schutzheiligen dargestellt. Bis auf diese Gruppe und die halbfigurigen Gestalten Christi und der Gottesmutter oberhalb des Thrones stimmt die Darstellung des Heiligen bis in kleinste Details mit der auf der viel kleineren Tafel wiedergegebenen überein. Der Unterschied besteht lediglich in der Hinzufügung eines Suppedaneums und der unterschiedlichen Ausrichtung des Thrones, wobei diejenige der Neufert-Tafel organischer zur Sitzhaltung des Heiligen paßt.

Frontal und etwas niedriger ist der Thron auf einer Vita-Ikone des heiligen Nikolaus aus der Athener Sammlung Andreadi wiedergegeben, auf der die Gestalt des Heiligen wiederum vollkommen jener auf den beiden anderen Beispielen entspricht.[53] Die Ikone ist von besonderem Interesse, weil zwei der dort auf dem Rand dargestellten Szenen auf der Neufert-Ikone die Figuren von Christus und der Gottesmutter ersetzen, wobei die Ikonographie genau übernommen wurde. Auch auf einer anderen Vita-Ikone des heiligen Nikolaus, die sich in der Kirche San Giovanni in Bragora in Venedig befindet und in die Zeit um 1500 datiert wird, sind dieselben Szenen dargestellt, die Farbgebung der Szene der Beschenkung der drei Jungfrauen ist jedoch variiert.[54] Auch der Thron, auf dem Nikolaus im Zentrum der Ikone sitzt, gleicht weitgehend dem der Neufert-Ikone.

Zuletzt bleiben noch zwei Darstellungen, von denen ich bis wenige Tage vor meinem Referat im September 1998 nur die sehr undeutlichen Abbildungen aus dem Auktionskatalog der Galerie Fischer in Luzern kannte. Doch dann erhielt ich von einer Londoner Buchhandlung

49. *Affreschi e icone* (wie Anm. 25), Nr. 62 (Text: Ch. Baltoyanni) u. 67 (Text: M. Acheimastou-Potamianou), s. auch eine Galaktotrophoussa aus derselben Zeit, ebd. Nr. 75 (Text: M. Constantoudaki-Kitromilides).

50. *Op.cit.*, Nr. 65 (Text: M. Vassilaki).

51. *Post-Byzantine Painting* (wie Anm. 42), Kat. Nr. 6.

52. P.G. Valentini S.J., *Opere esposte nella mostra d'arte bizantina in Piana degli Albanesi 1957-1958*, Palermo 1958, 32-33, Taf. 12-14; J. Lindsay Opie, The Siculo-Cretan School of Icon-Painting, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Athen 1991, 299, Abb. 144; G. Otranto (Hg.), *San Nicola di Bari e la sua basilica. Culto, arte, tradizione*, Mailand 1987, Abb. 21. Den Hinweis auf diese Ikone und eine Farbfotografie verdanke ich Dr. Christian Schmidt, München.

53. N. Chatzidakis, *op.cit.* (Anm. 24), Kat. Nr. 33; *Affreschi e icone* (wie Anm. 25), Nr. 81; *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, Ausstellungskatalog London, Athen 1987, Nr. 57; *Holy Image, Holy Space* (wie Anm. 31), Kat. Nr. 59.

54. N. Chatzidakis, *From Candia to Venice*, Nr. 17. Dieselben Szenen sind auch auf einer Vita-Ikone des hl. Nikolaus aus einer Athener Privatsammlung zu finden, die Maria Vassilaki veröffentlichte: Μεταβυζαντινή εικόνα του αγίου Νικολάου, in: *Αντίφωνον, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη*, Thessaloniki 1994, 229-245, Abb. auf S. 734.

einen schon vor langer Zeit bestellten opulenten Bildband über die Privatsammlung von Mariana Latsi in Athen, in dem genau diese beiden Ikonen in bester Qualität und mit Details abgebildet sind.[55] Die Reproduktionen lassen keinen Zweifel an der Zugehörigkeit der beiden Ikonen zu unserer Reihe. Maria Kazanaki-Lappa vermutet in ihrer Beschreibung dieser beiden Ikonen, daß es sich um ein Diptychon oder die Flügel eines Triptychons gehandelt haben könnte und schreibt die Ikonen einem kretischen Künstler des frühen 15. Jahrhunderts zu.

Die auf der ersten Tafel abgebildeten Heiligen Georg und Merkurios (Abb. 20) sind mit prächtig verzierten Rüstungen bekleidet und stehen in Schrittstellung auf einem Drachen bzw. dem niedergeworfenen Kaiser Julian Apostata. In der erhobenen Rechten halten sie einen Speer, den sie ihren Widersachern ins Maul bzw. die Brust gestoßen haben, mit der linken einen runden bzw. rechteckigen Schild. Die Gestalt des Georg in dieser Kontrapost-Haltung ist von Ikonen des 15. Jahrhunderts bekannt und zwar von einer Ikone des Benaki-Museums in Athen[56] und von einer mit dieser weitgehend übereinstimmenden auf Patmos, die jedoch in den Beginn des 16. Jahrhunderts datiert wird.[57] Daß die kretischen Maler derselben Ikonographie auch noch viel später folgten, beweist eine Ikone des 17. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Herakleion,[58] auf der Georg neben dem thronenden Christus abgebildet ist, aber in steiferer, weit weniger eleganten Haltung als auf den genannten Ikonen des 15. Jahrhunderts.

Für den heiligen Merkurios auf der rechten Seite lassen sich keine Parallelen aus dem 15. Jahrhundert finden, sondern lediglich zwei Ikonen des 16. und 17. Jahrhunderts, auf denen er in vergleichbarer Weise über dem heidnischen Kaiser stehend wiedergegeben ist und ihn mit seinem Speer durchbohrt. Die erste Ikone, die P.L. Vokotopoulos in das 16. Jahrhundert datiert und einem kretischen Maler zuschreibt, befindet sich in der Kirche des hl. Nikolaus tou Gerokomeion in Ohrid,[59] eine weitere Ikone von 1630, die nordgriechischen Ursprungs sein dürfte, in der Großen Lavra auf dem Athos.[60] Doch geht die Haltung des Heiligen auf ein älteres Modell zurück, wie die von Angelos signierte Ikone aus dem 15. Jahrhundert zeigt, die den heiligen Theodor Tyron als Drachenkämpfer darstellt.[61] In der hocherhobenen Rechten hält Theodor ein Schwert anstelle des Speers, in der linken statt des Schildes Bogen und Schwertscheide, doch ansonsten sind die Parallelen in seiner Haltung und in der Gestaltung der Rüstung unverkennbar. Dasselbe Vorbild wird auch noch im 17. und 18. Jahrhundert für

55. *After Byzantium. The Survival of Byzantine Sacred Art*, London 1996, Kat. Nr. 2 und 3. In den Umkreis von Angelos bringt Robin Cormack diese beiden Ikonen in: *Painting the Soul. Icons, Death Masks and Shrouds*, London 1997, 190, Abb. 70 u. 71.

56. N. Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance*, Ausstellungskatalog Charleroi 1982, Nr. 14; D. Fotopoulos, A. Delivorrias, *Greece at the Benaki Museum*, Athen 1997, Nr. 451.

57. Chatzidakis, *Icons of Patmos* (wie Anm. 32), Nr. 24, Taf. 26.

58. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, Kat. Nr. 172.

59. 63 × 40 cm; V. J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrad 1961, Kat. Nr. 62, Taf. LXXXIII; P.L. Vocotopoulos, An Icon of Saint Mercurios Slaying Julian the Apostate, *Bulletin of the Museum of Macedonia*, n.s. N. 2 - Medieval Art - in Honour of Zagorka Rasolkoska-Nikolovska, Skopje 1996, 137-140, Abb. 1.

60. Vocotopoulos, *op.cit.*, 138, Abb. 3. Ich danke Herrn Prof. Vokotopoulos, daß er mich auf diesen Aufsatz aufmerksam machte und mir eine Fotokopie überließ.

61. Byzantinisches Museum Athen. *Affreschi e icone* (wie Anm. 25), Nr. 55; *From Byzantium to El Greco* (wie Anm. 53), Nr. 32.

Darstellungen von Kriegerheiligen verwendet, wie zwei Ikonen der beiden Theodoroi, also des Stratelaten und des einfachen Soldaten (Tyron), dokumentieren. Sowohl auf einer von Konstantinos Sgouros signierten, zu Beginn des 17. Jahrhunderts geschaffenen Ikone auf Korfu[62] als auch auf einer kleinen, von dem Maler Nikita 1723 gemalten Ikone im Kloster Toplou auf Kreta[63] sind beide Heiligen in ähnlicher Weise vereint wie Georg und Merkurios auf der Ikone der Sammlung Latsi in Athen.

Derselben Sammlung gehört auch das letzte der acht Täfelchen an, das die beiden Propheten Salomon und David, ebenfalls in sehr bewegter Haltung, wiedergibt (Abb. 21).[64] David auf der linken Seite ist in ein kaiserliches Gewand mit Loros und Krone gekleidet und wendet sich mit energischem Schritt und erhobener Rechten nach rechts, während er in der Linken ein langes, entrolltes Schriftband hält. Salomon auf der rechten Seite ist ebenfalls gekrönt und in ein kurzes, gegürtetes Gewand über dunklen Beinkleidern und Stiefeln und in eine rote, über die Schultern geworfene Chlamys gekleidet. Er zeigt mit der rechten Hand nach oben, wo in einem Himmelssegment die Hand Gottes mit den Seelen der Gerechten erscheint. Auf dieses aus Darstellungen des Jüngsten Gerichts bekannte Motiv beziehen sich auch die Zitate auf den Schriftrollen der beiden Propheten.

Vergleichbare Darstellungen der beiden Propheten sind in der kretischen Malerei von einigen Beispielen des 15. und 16. Jahrhunderts bekannt. Als Beispiel nenne ich den nicht ursprünglich zum jetzigen Zentralfeld gehörenden Flügel eines Triptychons mit der Abbildung von König David im ungarischen Esztergom, der möglicherweise dem ausgehenden 16. Jahrhundert zuzurechnen ist,[65] und ein Fresko, das Theophanes der Kreter mit seinem Sohn für das Kloster Stavronikita auf dem Athos in den Jahren 1545/46 schuf. In der Kuppel des Katholikons sind unterhalb des zentralen Pantokratorbildes die Propheten aufgereiht, unter ihnen – in der Achse unterhalb Christi – Salomon und David, in annähernd derselben Gewandung[66] und Haltung wie auf der Ikone.[67] Auf einem dem späten 15. Jahrhundert zugeschriebenen Kasten für ein Triptychon sind beide Propheten auf den Außenseiten der Türen im oberen Feld dargestellt, in denselben Gewändern und mit einem Himmelssegment über ihnen wie auf der Athener Ikone, jedoch in frontaler und statischer Haltung.[68] Während David auf dem Flügel in Esztergom sowie beide Propheten auf dem Fresko in Stavronikita einen Federkiel in der Rechten halten, mit dem sie ihre Prophezeiungen auf den Schriftrollen niederschreiben, weisen sie auf der Ikone mit ihren Händen auf das Himmelssegment mit den Seelen der Gerechten in Gottes Hand hin. Ihre Bewegungen sind dynamischer als auf allen anderen Beispielen.

---

62. Vocotopoulos (wie Anm. 59), 139, Abb. 5.

63. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, Kat. Nr. 144 (Text: M. Borboudakis).

64. *After Byzantium* (wie Anm. 55), Kat. Nr. 3.

65. *Ikonen. Bilder in Gold* (wie Anm. 24), Nr. 113.

66. Das Gewand Davids weicht von der traditionellen byzantinischen Kaisertracht etwas ab.

67. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, in: *Etudes sur la peinture postbyzantine*, London 1976, 197, Abb. 49; Chr. Patrinelis, A. Karakatsanis, M. Theocharis, *Stavronikita Monastery. History - Icons - Embroidery*, Athen 1974, Abb. 8; M. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis* (Anm. 43), 47f, Abb. 25, 26 und 32.

68. N. Chatzidakis, *Icons of the Cretan School* (wie Anm. 24), Kat. Nr. 40.

Ein bisher ungelöstes Problem bietet das ursprüngliche Programm, die Zusammenstellung der einzelnen Darstellungen im Kontext eines Triptychons oder Polyptychons. Im Auktionskatalog der Galerie Fischer Luzern wurde folgende Verteilung der Darstellungen genannt (Abb. 22):

Auf den Innenseiten der Flügel, also im geöffneten Zustand des Triptychons, sind links die Kreuzigung und darunter der hl. Nikolaus, rechts die Höllenfahrt und darunter die Taufe zu sehen. Außen links waren unter der Szene "Lukas malt die Gottesmutter"[69] die heiligen Georg und Merkurios dargestellt, und rechts unter dem Evangelisten Johannes mit Prochoros sind die Propheten David und Salomon wiedergegeben. Man kommt nicht umhin, Manolis Chatzidakis recht zu geben, der dieses Programm "völlig inkohärent" nannte. Die Rückseite mit den beiden Evangelisten oben und je einem Heiligen- bzw. Prophetenpaar unten scheint mir noch überzeugender zu sein als die Abfolge der drei Festtagsszenen auf der Vorderseite in Kombination mit dem thronenden Nikolaus. Aber warum waren nur zwei der vier Evangelisten dargestellt? Deutet dies darauf hin, daß wir nur die Hälfte der ursprünglichen Flügel kennen? Mit ihren Maßen von je 52 × 18,5 cm sind sie extrem schmal – und sehr hoch, wenn man sie mit den erhaltenen kretischen Triptychen des 15. und 16. Jahrhunderts vergleicht. Diese sind fast immer sehr viel kleiner; die von mir ausgewerteten waren nur zwischen 13,7 cm und ca. 31 cm hoch. Außerdem sind sie fast nie rechteckig, sondern besitzen oben einen halbrunden, seltener einen kielbogenförmigen Abschluß, dessen Fläche jeweils in die Komposition miteinbezogen wurde.[70] Als Ausnahme können zwei dreiteilige Ikonen gelten, die in ihrer Komposition Triptychen nachahmen, jedoch jeweils nur auf ein Brett gemalt sind. Beide sind in den Anfang des 16. Jahrhunderts datiert und kombinieren kretische und italienische Stilmerkmale. Sie haben eine ähnliche Höhe wie unsere ehemaligen "Ikonentürchen" (59 bzw. 52 cm) und besitzen neben dem zentralen Bildmotiv auf den Seiten schmalere, rechteckige Darstellungen von Heiligen und Festtagsszenen. Auf einer Ikone aus dem Museo Nazionale in Ravenna wird das mittlere Bildfeld mit der Mystischen Vermählung der hl. Katharina und dem segnenden Christus Pantokrator gerahmt von je drei Darstellungen auf den Seiten: der Verkündigung oben (mit dem Engel links und der knienden Maria auf der rechten Seite), der Auferstehung aus dem Grabe und der Kreuzigung darunter sowie dem Erzengel Michael und Nikolaus links und drei Heiligen rechts im unteren Register.[71] Die zweite Ikone gehört einer Athener Privatsammlung an. Die Darstellung in der Mitte, die thronende Gottesmutter zwischen Engeln, wird flankiert von zwei Szenen oben (Verkündigung und Kreuzigung) und je drei Heiligen unten.[72]

---

69. Die Position dieser Ikone wird durch den noch sichtbaren Ansatz des leicht erhöhten Randes oben und auf der rechten Seite bestätigt.

70. Beispiele in: *From Byzantium to El Greco*, Nr. 43 und 69; *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, Kat. Nr. 34 und 69; *Ikonen. Bilder in Gold*, Nr. 9 und 24; N. Chatzidakis, *From Candia to Venice*, Nr. 28; N. Chatzidakis, *Icons of the Cretan School*, Kat. Nr. 36, 37 und 38; *Kunst des christlichen Ostens. Ikonen und angewandte Kunst*, Ausst. Kat. Hoechst 1986, Nr. 22; *Post-Byzantine Painting*, Kat. Nr. 41.

71. N. Chatzidakis, *From Candia to Venice*, Nr. 26; G. Pavan (Hg.), *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1979, Kat. Nr. 139.

72. Die Malerei wurde auf ein neues Brett übertragen. P.L.Vokotopoulos, Τέσσερις ιταλοκρητικές εικόνες, *ΔΧΑΕ* ΙΘ′ (1996-1997), 90-96, Abb. 7-12.

Nur in ganz seltenen Fällen und relativ spät finden wir hingegen Beispiele von Flügeln wirklicher Triptycha, auf denen zwei und mehr Darstellungen vereint sind, wie z.B. auf einem Triptychon von Georgios Klontzas aus dem Ende des 16. Jahrhunderts auf Patmos, dessen Flügel – bis auf zwei der rückseitigen – aus vier querrechteckigen Bildfeldern sowie einem halbrunden darüber bestehen und sämtlich Festtagsbilder zum Thema haben.[73] Ohne den geschnitzten Rahmen messen die Flügel aber auch weniger als 20 cm in der Höhe.

Mehrteilige Ikonen, die aus hochrechteckigen und übereinander angeordneten Bildfeldern bestehen, waren jedoch in spätbyzantinischer Zeit viel weiter verbreitet als später. Einige mehrteilige Festtagsikonen werden z.B. im Katharinenkloster aufbewahrt: einmal ein Tetraptychon, eine Ikone mit vier Flügeln zu je vier Darstellungen,[74] und dann eine sechsteilige, ein Hexaptychon, mit je zwei Darstellungen pro Flügel.[75] Beide werden in die Mitte bzw. das Ende des 14. Jahrhunderts datiert. Wie auf den fraglichen "Ikonentürchen" sind jeweils zwei Darstellungen übereinander gemalt, – anders als diese jedoch in ein rundbogenförmiges, vertieftes Bildfeld. Ein weiterer Unterschied zu unseren Tafeln besteht darin, daß nur das Hexaptychon auch Darstellungen auf der Rückseite seiner vier mittleren Kompartimente besitzt. Die Vorderseite beider Beispiele ist fast ganz den wichtigsten Kirchenfesten gewidmet, wobei die Abfolge der 15 bzw. 12 dargestellten Festtage völlig dem Kanon entspricht.

Auf einem ebenfalls im Sinaikloster aufbewahrten, rechteckigen Triptychon ist auf dem mittleren Bildfeld in drei Reihen der Zwölffestezyklus gemalt, und auf den halb so breiten Flügeln sind in je drei Reihen ganzfigurige Heilige angeordnet.[76] Auch dieses in spätbyzantinischer Zeit entstandene, 35 × 61 cm große Triptychon hat mehr Ähnlichkeit mit dem ursprünglichen Aussehen unserer "Ikonentürchen" als die Triptychen des späten 15. und 16. Jahrhunderts. Dies könnte darauf hinweisen, daß die Tafeln tatsächlich noch in byzantinischer Zeit entstanden sind, vielleicht zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Bei der "Taufe" fanden wir ja die engsten ikonographischen und stilistischen Parallelen im 14. Jahrhundert; die eleganten, schlanken Figuren der szenischen Darstellungen mit ihren starken Lichthöhungen weisen in dieselbe Richtung. Zumindest konnten wir bei allen Darstellungen feststellen, daß die Ikonographie schon im 15. Jahrhundert bekannt war – mit Ausnahme der Recklinghäuser Ikone, die demnach das früheste Beispiel für eine Darstellung des Themas "Lukas malt die Gottesmutter" in der Ikonenmalerei überhaupt ist.

Viele Fragen konnten noch nicht endgültig beantwortet werden, vor allem die nach dem ursprünglichen Kontext, in welchem die zweiseitig bemalten Tafeln standen, und nach dem ihnen zugrundeliegenden "Programm". Auch die zeitliche Einordnung bietet sicherlich noch

73. Chatzidakis, *Icons of Patmos*, Nr. 62, Taf. 41-44.

74. Die Flügel messen je 37 × 28 cm. G. und M. Sotiriou, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, I, Athen 1956, Abb. 208-211; II, Athen 1958, 189f; Lazarev, *Istorija Vizantijskoj živopisi* (wie Anm. 26), Tafelband, Abb. 518 u. 519.

75. Sotiriou (wie Anm. 74), I, Abb. 213-217; II, 190f; N. Drandakis in: *Sinai* (wie Anm. 40), Abb. 72. Die Rückseite ist abgebildet in: Lazarev, *op.cit.*, Abb. 551. Ganz ähnlich auch zwei solcher Täfelchen aus einer ähnlichen Reihe im British Museum, London, s. *From Byzantium to El Greco*, Nr. 12; D. Buckton (Hg.), *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, Ausst. Kat. British Museum, London 1994, Kat. Nr. 221.

76. Sotiriou (wie Anm. 74), I, Abb. 220; II, 193f.

Stoff für Diskussionen, auch wenn eine Datierung nach der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts wohl kaum mehr zur Debatte steht. Gerade für die Datierung wäre die Kenntnis aller Originale eine wesentliche Voraussetzung, und es steht zu hoffen, daß diese Publikation dazu beitragen wird, die verschollenen Teile der Triptychon- oder Polyptychonflügel aufzufinden. Abgesehen von der "Kreuzigung" im Nationalmuseum Stockholm und "Lukas malt die Gottesmutter" im Ikonen-Museum Recklinghausen sowie den erst kürzlich publizierten Ikonen "Die Propheten David und Salomon" und "Die heiligen Georg und Merkurios" aus der Sammlung Latsi in Athen ist der heutige Aufenthaltsort aller anderen Darstellungen unbekannt.[77] Bei der fraglos sehr hohen Qualität der einzelnen Tafeln würde sich eine weitere Beschäftigung mit ihnen jedoch zweifellos lohnen.

77. Die von Maria Constantoudaki-Kitromilides in einem Katalogartikel zur Recklinghäuser Ikone des hl. Lukas (J.A. Lopera, Hg., *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. Espana*, Ausst. Kat. Madrid 1999, Kat. Nr. VI, 325) geäußerte Vermutung, daß eine Ikone ähnlicher Größe (26,5 × 21 cm) im Louvre, welche die thronende Gottesmutter zwischen Johannes dem Täufer und der hl. Paraskeva zeigt, mit der genannten Serie in Verbindung stehen könne, hat sich bei meiner Autopsie der Ikone am 14. 3. 99 nicht erhärtet. Die stilistischen Gemeinsamkeiten sind zu gering, die Tafel ist außerdem ca. 1 cm stark und nur einseitig bemalt. Sie ist abgebildet und beschrieben in: *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Ausst. Kat. Musée du Louvre 1992, Kat. Nr. 368 und in: *Visages de l'icône*, Ausst. Kat. Pavillon des Arts, Paris 1995, Kat. Nr. 6. Ich danke D. Thiebaut und N. Delsaux, daß sie mir die Ikone im Depot des Louvre zugänglich machten.

Two Fifteenth-Century Icons in a Private Collection*

Maria Kazanaki-Lappa

The two small icons discussed here, one of the soldier-saints George and Mercurios and the other of the prophets David and Solomon in the representation 'The Souls of the Righteous in the Hand of God', are nowadays in the Marianna Latsi Collection in Athens. Their present owner purchased them in London in 1993 and brought them to Greece. The icons were presented in exhibitions of the Latsi Collection, organized in London in 1996 and Monaco in 1998, and are published in the accompanying catalogue.[1] Little is known of their earlier peregrinations, except that they had been shown in an exhibition-sale in New York, in 1965, held for the benefit of the Russian church of Alexander Nevsky.[2] Both icons, of exquisite art, are of early date and are, as we shall see, of particular interest for the study of Cretan painting. This interest has increased considerably after the recent discovery by Ms Eva Haustein-Bartsch, Curator of the Ikonenmuseum, Recklinghausen, that they along with another six works comprise a single ensemble. Haustein-Bartsch's study, published in this volume, refers to the group of eight icons whose thematic and stylistic homogeneity is not obvious, with the result that the problems raised are difficult to resolve and extremely fascinating.[3]

The icons in the Latsi Collection differ in dimensions by a few millimetres (26.2 × 18.9 cm the soldier saints, 26.9 × 18.5 cm the prophets) and are painted on a very thin panel, varying in thickness from 5 to 9 mm. This variation in thickness is due to the fact that the slightly raised narrow frame that surrounded the images originally has been cut off erratically

---

* This study was first presented as a paper at the International Conference on the Art of Cretan Icons, held at Herakleion, Crete, in October 1993, in connection with the exhibition 'Icons of Cretan Art. From Candia to Moscow and St Petersburg'. See the catalogue of the exhibition Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη, Herakleion 1993.

1. See *Μετά το Βυζάντιο*, publ. The Private Bank and Trust Company Limited [Αθήνα], Απρίλιος 1996, nos 2-3, *After Byzantium, The Survival of Byzantine Sacred Art*, April 1996, nos 2-3, and *Μετά το Βυζάντιο. Art sacré postbyzantin*, Avril 1998, nos 2-3. The entries are from the catalogue of the collection of the Ephorate of Antiquities-Dealers and Private Archaeological Collections, prepared by the author.

2. I owe this information to the courtesy of the art dealer Mr S. Michalarias, who brought to my attention a photo-copy of the cover of the brochure published on the occasion of the exhibition. I cite the title: *An Exhibition and Sale of Ancient and Contemporary Icons, Fourteenth through Twentieth Centuries. For the Benefit of the Russian Orthodox Cathedral of St. Alexander Nevsky and the Russian Orthodox Theological Seminary of St. Sergios, Paris. Sponsored by the Lois Sheldon Russel Fund for Art Education of St. James' Episcopal Church*, Madison Avenue at Seventy-First Street, New York City, May 9-23, 1965. According to Mr Michalarias, a photograph of one of the icons was published in the brochure.

3. See here, pp. 11-28. The problems concern both the work's original form and iconography. As far as the form is concerned, the existence of a small hole on the left side of the frame of the prophet's icon indicates that these icons were most propably side leaves of a large triptych. In regard to the iconography, the other six icons are of St Luke the Evangelist painting the Virgin, St John the Theologian with Prochoros, St Nicholas with two scenes from his Life, the Baptism, the Crucifixion and the Anastasis (Harrowing of Hell). The presence of two evangelists perhaps indicates that representations of the other two existed, while the three scenes from the Dodecaorton suggest that others might have existed. Last, the representation of St Nicholas further confuses the iconographic programme, which we should suppose had clear meaningful content.

in several places, as can be seen in the photographs (Figs 24 and 25).[4] The gesso was applied without cloth and the general condition of both works is very good.

The first icon is of the soldier-saints George and Mercurios, depicted standing and in a pose of vigorous movement against a gold ground. St George, left, with raised right arm and a pronounced rightwards incline of the head, plunges his spear into the open mouth of the winged dragon lying at his feet. St Mercurios, beside him, with an analogous gesture of the hand and inclining his head in the opposite direction, thrusts his spear into the chest of Julian the Apostate, who lies in imperial raiment and crown, on the earth beneath Mercurios's feet.[5] The saints' haloes are defined by a double incised line on the gold ground, while their names are inscribed above their heads in red cinnabar: Ο ΑΓ[ΙΟC] ΓΕΩΡΓΙΟC, Ο ΑΓ[ΙΟC] ΜΕΡΚΟΥΡΙΟC.

Both figures belong to the same type of standing triumphant soldier-saint, stepping on the dragon or the defeated enemy.[6] The type is familiar in Byzantine art, as indicated by a thirteenth-century enamel icon of St Theodore in the Hermitage[7] and a fourteenth-century wall-painting with a representation of St Demetrios, in the Vlatadon Monastery,[8] and was widely disseminated in fifteenth-century Cretan icons. At least nine icons with a standing soldier-saint slaying or stepping on the dragon are known from this period. Some of these bear the signature of the painter Angelos Akotantos or can be linked with his art, such as St Theodore slaying the dragon, in the Byzantine Museum, Athens (Fig. 28), or four icons of St Phanourios stepping on the dragon, nowadays in Patmos, Pholegandros and Crete.[9] Another two large icons of St George, in Patmos and Zakynthos, as well as a small icon of the saint, in the Benaki Museum, follow the type of the standing dragon-slaying saint that is reproduced in the Latsi icon, while the type in which the soldier-saint steps on the defeated dragon is found on an icon of St George, now in the Hekatontapyliani Collection in Paros.[10]

In terms of the relationship to the literary sources, the representation of St George is closest to the narrations of the miracle of slaying the dragon, which recount that the saint was on foot when

---

4. The other six icons display the same slight differences in size and the frame is cut in the same way. See here p. 11-28. I believe that careful study of the dimensions and the form of the frame may contribute to determining the relationship of the icons to each other and the original form of the work. The wood should be studied too and a technical report prepared on the conservation of the icons.

5. The representation is placed slightly off-centre on the panel, perhaps due to a carelessness of the painter, and consequently the figure of St Mercurios is enhanced while St George is confined to the left and, because of lack of space, the elbow of his raised right hand is omitted.

6. For remarks on the origin of the type and the symbolic meaning of the representation see M. Chatzidakis, *Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athens 1977, 76-77. See also Chr. Walter, The Triumph of Saint Peter in the Church of Saint Clement at Ohrid and the Iconography of the Triumph of the Martyrs, *Zograf* 5 (1974), 30-34.

7. A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1985, 306, no. 194 and colour plate.

8. Ch. Mavropoulou-Tsioumi, *Μονή Βλατάδων*, Thessaloniki 1987, 34, fig. 22.

9. See N. Chatzidakis, *Icons of the Cretan School*, Athens 1983, 24, pl. 8. M. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου, op.cit.*, 117-110, pls 49, 127. M. Vassilakes-Mavrakakes, Saint Phanourios: Cult and Iconography, *ΔΧΑΕ* Ι′ (1980-1981), 229-231. *Εικόνες της κρητικής τέχνης, op.cit.*, 448-449, 479, nos 95 and 122.

10. See M. Chatzidakis, *op.cit.*, 76-77, fig. 26. Z. Mylona, *The Zakynthos Museum*, Athens 1998, no. 82, col. plate. N. Chatzidakis, *op.cit.*, 27-28, pl. 14. A. Mitsani, *Εικόνες και κειμήλια από τη Συλλογή της Εκατονταπυλιανής Πάρου*, Athens 1996, 18, no. 3.

he performed the feat.[11] Of the various versions of the miracle of St Mercurios encountered in the Byzantine sources,[12] the representation here is closest to the narrative of Malalas, which he himself attributes to the chronicler Eutychianos of Cappadocia.[13] According to this narrative, while Julian was campaigning in Persia he struck camp near the city of Ctesiphon, where, on the night of his death: 'εἶδεν ἐν ὁράματι τινά τέλειον ἄνδρα ἐνδεδυμένον ζάβαν' (he saw in a dream a perfect man wearing a breastplate), who entered his tent and struck him with his lance below the armpit. The emperor passed away a few hours later. The identity of the man in military uniform is revealed further on in the tale. That same night, Basil, Bishop of Caesaria, saw in his dream Christ seated on his throne and ordering Mercurios to kill ''Ιουλιανὸν τὸν βασιλέα τὸν κατὰ τῶν χριστιανῶν. Ὁ δὲ ἅγιος Μερκούριος, ἑστὼς ἔμπροσθεν τοῦ Κυρίου ἐφόρει θώρακα σιδηροῦν ἀποστίλβοντα' (Julian the king who is against Christians. St Mercurios, standing in front of the Lord, wore a breastplate of burnished iron). Mercurios sped to execute the command, and returned shortly after to report that ''Ιουλιανὸς ὁ βασιλεὺς σφαγεὶς ἀπέθανεν, ὡς ἐκέλευσας, Κύριε' (Julian the king is slain and dead, as thou commanded, Lord).

The earliest known illustration of the miracle is found in the ninth-century Paris codex of the Homilies of Gregory Nazianzenus (Par. gr. 510), which however is consistent with the narration of Pseudoamphilochios and depicts the protagonists in the scene on horseback,[14] while a tenth-century Coptic icon in the Sinai Monastey represents the saint on horseback and the emperor on foot, fallen on the ground beneath the saint's feet.[15] There is no doubt that the type of the standing St Mercurios slaying Julian belongs to Byzantine tradition, even though the only known Byzantine representation is on an enamel, in Moscow, which shows the saint passing his spear through the kneeling Julian, while to his right stands St Basil with his hands in supplication.[16] Examples must have existed, however, judging from our icon as well as from the unpublished wall-painting in the exonarthex of the Valsamonero Monastery,[17] where the saint is shown in the same military garb and in a comparable pose, thrusting his spear into Julian's supine body, upon which he steps.

---

11. In all the known variations of the narrative of the miracle, which date from the twelfth into the nineteenth century, the saint is on foot when he slays the dragon, using his glaive, sword, lance or javelin. On a fifteenth-century narrative the moment of the dragon-slaying is described more precisely: *κατά τοῦ φάρυγγος αὐτοῦ ἐκτινάξαντος, ὢ τοῦ θαύματος, ἀπέκτειεν αὐτόν (aiming at his throat, by a miracle he killed it)*. See J.B. Aufhauser, *Das Drachenwerder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung, Byz. Archiv* 5, Leipzig 1911, 67, 98, 110, 120-121, 131, 142, 151.

12. H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909, 96-101, and St. Binon, *Essai sur le cycle de saint Mercure, martyr de Dèce et meurtrier de l'empereur Julien*, Paris 1937, 11-29.

13. *PG* 97, 496-497.

14. On the iconography of the saint see Binon, *op.cit.*, 109-134; specifically for the depiction of the miracle 124ff. On the miniature in the Paris codex see K. Weitzmann, Illustration for the Chronicles of Sozomenos, Theoderet and Malalas, *Byzantion* 16 (1942-1943), 108-117, fig. 3.

15. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, I, Princeton 1976, 78, no. B49, pl. CIV. This type is also followed in an eleventh-century miniature in the codex Panteleemon 6 (G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, 146-147, fig. 177), a wall-painting in the church of Hagios Mercurios in Corfu (P. Vocotopoulos, Fresques du XIe siècle à Corfou, *CahArch* XXI (1971), 165-166, fig. 18), a fifteenth-century icon in Veroia, in which the scene of the emperor is also represented (T. Papazotos, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Athens, 1995, 71, figs 112-113) and an icon with the signature of Emmanuel Lambardos, the whereabouts of which are now unknown (Binon, *op.cit.*, 127-128).

16. Binon, *op.cit.*, 132-134.

17. M. Borboudakis, K. Gallas, K. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, Munich 1983, 321.

The slender figures of the youthful soldier-saints are placed antithetically in a bright rocky landscape, in a composition characterized by vigorous movement. St George turns to the left and St Mercurios to the right, both with the body following the impetus of the legs and the head in *contrapposto*. With the right arm raised and bent at the elbow, each directs his spear, the first vertically and the second diagonally, into the body of the vanquished adversary. The saints wear elaborate armour: a gold cuirass with repoussé rinceaux and geometric motifs, a short tunic under the cuirass, leggings with appliqués with pseudo-Cufic ornaments, high leather boots bound around the calves, a cloak tied in a knot on the chest and falling in rich folds behind. The swords girdled with a red cord round the waist, the small ornate shields passed over the left arm with two enarmes and the long spears complete the panoply. Minor differences in the garments, such as the tunics, one of cloth and the other of chain mail, and the shield, one circular and the other rectangular, as well as in the decorative motifs, impart variety and verve to the representation of the two saints.

This martial dress, based on Palaeologan models, was standardized in Crete in the fifteenth century with the adoption of elements from Venetian art. A mere comparison of the saints in the icon under discussion with the figures of soldier-saints by Paolo Veneziano, the Venetian painter who was inspired and influenced, more than any other Western artist, by the painting of the Palaeologan renaissance, reveals the obvious affinities in garments, pose and gestures, as well as the overall spirit of gentility and grace with which the representations are imbued. The figure of St George can be compared with his counterpart in the triptych in the Worcester Art Museum and with the comely figure of Archangel Michael stepping on the dragon, in the large polyptych in the Civic Art Gallery of San Severino (Fig. 27).[18] The repoussé decoration on the cuirasses and the gold-striated palmette ornament on the band covering the point where the leather tassets are attached to the lower part of the corslet are similar, while the shape of the pauldrons and the cord from which the sword hangs are the same. With the figure of Michael in particular, there are similarities in the gesture of the hand holding the spear and plunging it into the beast's mouth, in the inclination of the head, in the position of the legs above the dragon's body, as well as in secondary traits such as the way the upper part of the leather boots is bound and fastened, in the appliqués with pseudo-Cufic ornaments on the leggings, in the knot tying the cloak on the chest. And the dragon too, with a snake's tail, dorsal wings and a very elongated head of Gothic inspiration, is similar to the dragon depicted with Archangel Michael in the triptych in the Galleria Nazionale, Parma.[19] Last, the figure of Archangel Michael in the polyptych in the church of San Giacomo in Bologna (Fig. 26) displays the same vigorous movement which runs through the figure of St Mercurios, with the raised hand directing the spear diagonally, the position of the head and shoulders, the expression of intense concentration in the eyes.[20]

Julian, a middle-aged man, bearded, supine on the ground beneath Mercurios's feet, is clad in the usual imperial raiment and has blood on his right arm from the spear-wound in his chest. He gazes up at the saint inquisitively, in accordance with the narration of the miracle, which states

---

18. R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, 31-33, 51-52, figs 79, 84, 179, and M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano 1969, 158, pl. 105 and 135-136, pl. 117.

19. Pallucchini, *op.cit.*, 31, fig. 74, and Muraro, *op.cit.*, 131, fig. 54.

20. Pallucchini, *op.cit.*, 42, pl. V, and Muraro, *op.cit.*, 107-108, pls 96, 100. The archangel also wears a breastplate with repoussé ornaments and a cloak tied with a knot on the chest, a uniform that is repeated with minor differences in

that he died without knowing who had inflicted the fatal blow.[21] The landscape is formed of broad, flat, off-white rocks ending behind in prismatic pinnacles and is diversified with fine herbage and a schematic tree in the right corner, while on the left is the dark opening from which the dragon emerges. A similar rendering of the landscape is found in the icon of the Nativity, formerly in the Volpi Collection, a work dated to the early fifteenth century, with obvious influences from the painting of Mistras.[22]

Despite the violence of the scene, the representation is characterized by the noble appearance of the figures and the graceful serenity of the movements. The heads of the youthful saints are portraits of idealized beauty (Figs 29 and 30). The unbearded, curly-haired St George has the refinement of a young aristocrat, while St Mercurios, with long thin face, luxuriant carefully dressed hair and sparse beard, is more robust.[23] The faces are modelled in a purely painterly manner, with deft brushstrokes and without outlines. The brown flesh is illumined by a few broad highlights. The way the eyes are rendered with a clear white ball and an intense black dot for the iris in the middle of the brown pupil, lends an intensity and inwardness to the sidelong gaze. A fine red line shadows the upper eyelid. The drapery is fluid, soft, with undulating outlines, with no indication of highlighted planes and no emphasis on the edges. The purple and plum colour of the cloaks is virtually uniform and the folds are suggested by chiaroscuro, a technique that should be sought in Italian art. The colours are light and almost translucent. The purple and plum are offset by almond green and greyish blue, while the wheaten shade of the cuirasses is enlivened with gold reflections. The attenuated, slim-limbed bodies appear weightless and, in the light emitted by the almost white landscape, seem to move in a mystical space, the transcendental space in which miracles occur. Idealism, lyricism, a poetic aura – all qualities associated with the mature phase of Palaeologan art –, are harmonized in this icon with a spirit of tenderness and grace consistent with the international Gothic style.

A small icon in the Benaki Museum, dated in the late fifteenth century, follows faithfully the iconographic type of St George.[24] The icon is of good quality, but there is an obvious dryness in the modelling of the face, which is achieved through tonal graduations from the very dark underpainting to the highlighted parts, and in the treatment of the drapery which copies its model somewhat mechanically. The same type is reproduced in two large icons with the representation of the saint, in Patmos and in Zakynthos.[25] Here the use of line on the face is more pronounced, the coiffure is stylized and the ornaments are executed in a more calligraphic manner. The figure of the

all the depictions of soldiers in the Venetian painter's *oeuvre*, such as the Crucifixion, in the Byzantine Museum, Athens, see Pallucchini, *op.cit.*, 48, fig. 155 and colour plate in the catalogue of the exhibition *Conversation with God. Icons from the Byzantine Museum, Athens*, texts Chr. Baltoyanni, Athens 1998, no. 20.

21. *PG* 97, 496.

22. See *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons,* Athens 1987, 166-167, no. 30 (N. Chatzidakis).

23. The saint is described in his Vita (*synaxarion*) as: ὡραῖος δὲ τῇ εἰδέᾳ, ἐρυθρὸς τῇ ὄψει, τρίχας ἔχων ξανθὰς καὶ πάντα φέρων ἐν ἑαυτῷ ὅσα πέφυκεν εὐπρεπῆ καὶ λίαν περιφανέστατα (handsome to behold, red of face, with fair beard and always with dignity of bearing and great haughtiness), and καὶ μέγεθος ἔχων σώματος, τὴν ὄψιν διαπρεπής, τὴν κόμην ξανθός (having a large body, distinguished mien, blond hair), see St. Binon, *Documents grecs inédits relatifs à S. Mercure de Cesarée*, Louvain 1937, 33, 259.

24. N Chatzidakis, *op.cit.*, (see n. 9), 27, no. 14.

25. M Chatzidakis, *Εικόνες της Πάτμου*, *op.cit.* (see n. 6), and Mylona, *op.cit.* (see n. 10).

youthful saint no longer has the elegance of our icon, but has gained in balance and strength. The type continued to be used by Cretan painters until the seventeenth century, as evidenced by the icon with Christ and St George, signed by Emmanuel Kaliakis, in the Historical Museum, Herakleion.[26]

The iconographic type of St Mercurios is followed by the depiction of St Theodore slaying the dragon, in the large icon signed by Angelos, in the Byzantine Museum, Athens (Fig. 28).[27] The similarities between the two representations are many: the position of the legs, the impetus of the body, the inclination of the head. St Theodore also wears a chain-mail tunic under the iron corslet which is decorated with almost identical vegetal motifs, has the same leather pauldrons held in place by three straps and there are similar appliqués on the leggings. However, the figure in the icon by Angelos is more solidly structured, the movement lacks the almost dance-like quality of St Mercurios and the saint stands firmly on his strong legs as he brandishes his sword. The rather clumsy figure of the large winged green dragon is in marked contrast to the dynamic figure of the saint, while the landscape with the usual brown, conical rocks takes the place of the rocks with broad, illumined planes. The painter's technique is different too. St Theodore's face is modelled by applying dense parallel lines on the dark brown underpainting, a manner known from other works by Angelos. The drawing is firm, the outlines clear, the decorative details rendered with precision and confidence. It is sufficient to compare the way in which the soft leather is wrapped around the calves of the two saints and the undulation of the double red band decorating the leggings, to appreciate the difference in painterly manners between the two works.

There is an interesting icon with the representation of St Mercurios slaying Julian, in a type analogous to ours, in the church of Hagios Nikolaos tou Gerokomeiou in Ochrid. The icon, product of a Cretan workshop, was published recently by P. Vocotopoulos, who dates it in the sixteenth century.[28] The same type is reproduced even more assiduously in an icon of St Mercurios in the parekklesion of Hagios Nikolaos in the Megiste Lavra Monastery, a product of a northern Greek workshop dating to 1630.[29] Last, a representation of the saint on the leaf of a seventeenth-century triptych, also in the Latsi Collection, follows another iconographic type, in which the saint is turned right with his back to the viewer as he slays Julian, while opposite him is St Catherine, her right hand raised and thrusting a spear into the body of an emperor lying at her feet and identified by inscription as ΜΑΞΕΝΤΙΟC (Maxentios). Higher up on the gold ground, Christ Pantocrator blesses the two saints.[30]

The iconographic scheme of our icon, with the two antithetically placed saints thrusting their spears into the vanquished foe, lived on into the seventeenth and eighteenth centuries,

---

26. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, *op.cit*, 525-526., no. 172.

27. N Chatzidakis, *op.cit.* (see n. 9). See also the catalogues of the exhibitions *Affreschi e icone dalla Grecia*, Athens 1986, no. 55, and *From Byzantium to El Greco*, *op.cit.*, no. 32, and M. Acheimastou-Potamianou, *Icons of the Byzantine Museum, Athens*, Athens 1998, 112, no. 30.

28. P. Vocotopoulos, An Icon of Saint Mercurius Slaying Julian the Apostate, *Bulletin of the Museum of Macedonia, Archaeological, Ethnological and Historical*, New Series No. 2, 1996. *Medieval Art. In Honour of Zagorka Rasolkoska-Nikolovska*, Skopje 1996, 137-140, pl. 5.

29. Binon, *op.cit.*, 130. M Chatzidakis, Εικονίσματα από το Άγιον Όρος, *Εκλογή* 4 (1948), 1516-1521, fig. 3, and P. Vocotopoulos, *op.cit.*, 138, fig. 3.

30. *Μετά το Βυζάντιο*, *op.cit.*, no. 25. The representation of the two saints together is connected with the fact that their feast is celebrated on the same day (25 November).

as is revealed by two icons with the representation of the Sts Theodore. The first, signed by the painter Konstantinos Sgouros, active in the seventeenth century, is in Corfu, while the second, bearing the signature of the Cretan painter Nikitas Sepis and the date 1723, is in the Toplou Monastery, Siteia.[31]

Although Sts George and Mercurios are among the best-known soldier-saints,[32] they are not among the usual pairs who feature in the iconography such as the Sts Theodore, Sts George and Demetrios and Sts Sergios and Bacchos. The reason why the two saints are depicted together in this icon should be sought rather in the domain of the representation's symbolic content. At a symbolic level the dragon-slaying St George renders a fundamental idea of the Christian faith, the triumph of good over evil. Correspondingly, St Mercurios trampling on Emperor Julian the Apostate, who tried to revive the ancient religion, symbolizes the triumph of Christianity over paganism. Thus two basic theological concepts, the victory over evil and the victory over idolatry, are imprinted in the icon.

Another theological tenet, concerning the promise of salvation for the righteous on the Day of Judgement, is expressed in the representation 'Souls of the righteous in the hand of God', which is in the second icon in the Latsi Collection (Fig. 25). The iconographic theme is based on the verse 'But the souls of the righteous are in the hand of God and the tortures of death shall not touch them' from the Book of Wisdom attributed to Solomon (Wisd. of Sol. 3:1), and is known from monumental painting of the fourteenth and the early fifteenth century.[33] In these known representations the hand of God holding the souls of the righteous in the form of swaddled babes, is sometimes depicted by itself, while at other times is framed by the prophets David and Solomon. In the church of the Holy Apostles in Thessaloniki, the hand of God holding the souls of the righteous is depicted above the north door leading from the outer narthex into the church.[34] In the Chora Monastery it is above the west entrance to the funerary parekklesion and was most probably accompanied by representations of the two prophets in the tympanum of the arch.[35] At Manasija too the prophets are in the arch above the west door, on either side of the hand with the souls (Fig. 31). Both are dressed in royal vestments and hold inscribed scrolls. On the scroll of Solomon is the inscription 'The Souls of the Righteous'. However, the representation's eschatological content is more explicit at Gračanica and in the church of the Koimeses at Vladimir, where the depiction of the hand with the souls is associated directly with the Last Judgement.[36] The subject seems to have been rare in portable icons, since to the best of my knowledge, no such icons are known.

In our icon the hand of God projects from the arc of heaven within rays of light and holds in the palm the souls of the righteous in the form of swaddled babes. On either side there is

---

31. P. Vocotopoulos, An Icon of Saint Mercurius, *op.cit.*, 139, pl. 5. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, 499-500, no. 144. On the painter Nikitas Sepis see M Chatzidakis, E. Dracopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1453-1830)*, 2, Athens 1997, 343-346.

32. See *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, 1374 (Military saints).

33. S. Der Nersessian, Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion, *The Kariye Djami*, 4: *Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, Princeton University Press 1975, 331-332, fig. 10.

34. A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athens 1955, 52-53, pl. 18.1.

35. P. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, 1, 238-239; 3, pls 469-470, and S. Der Nersessian, *op.cit.*, 332.

36. Der Nersessian, *op.cit.*, 331.

the inscription: ΧΙΡ ΘΕΟΥ. Below left, the prophet David, in three-quarter pose, gazes heavenwards, and holds his right hand on the chest in a gesture of intercession; on his left he is holding a scroll with the inscription from Psalm 119: 109: Η ΨΥΧΗ ΜΟΥ ΕΝ ΤΑΙC ΧΕΡCΙ COY ΔΙΑ ΠΑΝΤΟC ΚΑΙ ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ COY ΟΥΚ ΕΠΕΛΑΘΟ (My soul is continually in Your hands and I do not forget Your law). On the right, the prophet Solomon, in frontal pose, points with his right hand to the hand of God and holds in his left a scroll with the inscription: ΔΙΚΑΙΩΝ ΨΥΧΑΙ ΕΝ ΧΕΙΡΙ ΘΕΟΥ (The Souls of the righteous in the hand of God). Both figures, of monumental character, stand on the green foreground of the icon and are projected against the gold background, where the nominative inscriptions are written beside each: Ο ΠΡΟΦΗΤΗC ΔΑΥΙΔ, Ο ΠΡΟΦΗΤΗC CΟΛΟΜΩΝ.

The pair of prophet-kings, who are linked by the relationship of father and son, is known to have been used in iconography from the late eighth century, in the representation of the Anastasis (Harrowing of Hell) in order to emphasize Christ's descent from the house of David and enhance the doctrine of the Incarnation.[37] But what is the meaning of their depiction alongside the representation of the hand of God holding the souls of the righteous? I believe that their presence here and the inscriptions in their scrolls are a means of underlining the fact that the prophet-kings of the Old Testament made reference to the salvation of the souls of the righteous at the Last Judgement. That is, the representation is essentially a prefiguration of the Second Coming. The line from David's psalm in particular, 'My soul is continually in Your hands and I do not forget Your law', is used to stress the basic dogma of Judaism and Christianity, namely that imperative precondition for man's salvation is his obedience to God's commandments. Therefore this representation should be perceived as a concentrated reference to the Second Coming and the Last Judgement.

In the icon under discussion David is depicted as a king in imperial raiment – a purple sakkos and a gold, gem-studded loros that comes from the back, folds over and falls above the left arm, exposing the inside of the fabric. The outfit is completed by gold shoes and a high crown decorated with precious gems. As we saw above, Julian is clad in the same garments in the miracle of St Mercurios. This imperial raiment seems to have been standardized in Crete on the basis of Palaeologan models. In the dome of the Chora Monastery, the prophets Solomon and Rehoboam are depicted in similar garments, a sakkos and imperial loros, which crosses over on the chest, turns on the back and is folded in similar fashion on the left arm.[38] This model is followed in a beautiful fifteenth-century miniature, in which the emperor Nicephoros Phocas is shown in identical garments and crown,[39] while the simpler arrangement of the loros in the depiction of David can be seen in the representation of St Catherine in the Patmos icon signed by Angelos.[40]

Solomon is not represented in imperial garb, as in the wall-painting at Manasija, but in the

37. A. Kartsonis, *Anastasis: the Making of an Image*, Princeton 1986, 186-200.

38. P. Underwood, *op.cit.*, 1, 53; 3, pl. 72.

39. S. Lambros, Δύο εἰκόνες Νικηφόρου Φωκᾶ, *Νέος Ελληνομνήμων* 1 (1904), 57-60, fig. on p. 61, and *Λεύκωμα Βυζαντινῶν Αὐτοκρατόρων*, Athens 1930, pl. 53 in colour. The miniature is painted on a vellum folio bound in the Latin codex 342 in the Biblioteca Marciana. The codex is of Cretan provenance and the miniature must come from the island too. The emperor, full-bodied and in frontal pose, steps on a purple cushion and raises a sword in the right hand, while holding the sheath with the left. According to Sp. Lambros' hypothesis, the miniature probably belonged to a codex referring to the recapture of the Crete by the Byzantine emperor.

40. M. Chatzidakis, *Εικόνες της Πάτμου*, *op.cit.*, 116-117, pls 49, 127.

garments of young Eastern princes, the 'magi', who were wise priests with the ability to interpet dreams.[41] Daniel is usually depicted in these garments, as in the dome of the Chora Monastery, where the three Hebrew Youths, the prophets Hananiah, Azariah and Mishael, are dressed in like manner. The young prophet wears a short green chiton with a gold band round the neck and the hem, girdled by a black sash round the waist. A little above, just below the sternum, he wears a purple band with a gold radiate star of David in the middle. A purple cloak fastened by a small fibula on the breast falls behind in folds with fluttering edges. The status of king is denoted by the high bejewelled crown on his head. Particularly interesting is the fact that the pair of prophets, in virtually identical garments and analogous gestures and poses, is represented in the dome of the Stavronikita Monastery (Figs 32 and 33), painted by Theophanis the Cretan in 1546.[42] This fact confirms once more the painter's devotion to fifteenth-century iconographic models[43] and poses interesting questions concerning the way in which painters copied the models.[44]

Observation of the middle-aged David's handsome visage and the youthful grace of Solomon's countenance, with the light-coloured eyes looking straight at the beholder (Figs 34 and 35), reveals the facility with which the painter renders the volumes, by placing light patches on the uniform brown underpainting, a manner also employed by the painter of the Anastasis, in the Benaki Museum, a work dated to the late fourteenth or the early fifteenth century and associated with the art of Constantinople.[45] The same manner is also found in the icon of the Chaire of the Myrrh-bearing Women and the Miracle of St Phanourios, in the Hagia Aikaterine Collection in Herakleion,[46] as well as in the Crucifixion and the Dormition of the Virgin, both in Patmos, which Manolis Chatzidakis attributes to a fifteenth-century Cretan workshop.[47]

To summarize the above, the two small icons in the Latsi Collection, which together with at least another six were part of a composite work, possibly a triptych, were the work of a painter operating in Crete, as indicated by the iconographic types he uses, which are stereotypes in the art of icons. This particularly gifted painter draws on the best of Palaeologan tradition and knows Italian art since, as we have seen, he is familiar with the work of Paolo Veneziano, from which he borrows many elements. These qualities, namely knowledge of Palaeologan tradition and familiarity with the art of Paolo Veneziano, are precisely those of the famous Cretan painter Angelos Akotantos (mentioned 1436-1457).[48] Therefore it would be logical to link this especially interesting work with the name

41. P. Underwood, *op.cit.*, 1, 54-55; 2, pls 79-80. Daniel is usually represented in these garments, as in the dome of the Chora Monastery, where the three boys in the fiery furnace, Hananiah, Azariah and Mishael, are dressed likewise.

42. M. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis. The Wall-paintings in the Holy Monastery of Stavronikita*, Mount Athos 1986, 47, pls 26 and 32.

43. M. Chatzidakis, *op.cit.*, 63-70.

44. On the issue of the transfer of the models and the painters' drawings see M. Vassilaki, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*, Athens 1995, 31-40.

45. K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojcić, *Frühe Ikonen*, Vienna and Munich 1965, XXXVII, LXXXVI, fig. 92.93.

46. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, *op.cit.*, no. 94, 497-498. Although the icon has been linked with the work of Angelos, I believe that it is the creation of a very gifted painter that can be dated to the early fifteenth century.

47. M. Chatzidakis, *Εικόνες της Πάτμου*, *op.cit.*, 52-56, pls 6-9.

48. On the familiarity of Angelos and the Cretan painters of the second half of the fifteenth century with the Venetian painter's work see M. Vassilaki, A Cretan Icon of Saint George, *Burlington Magazine* 131 (1989), 211.

of Angelos. However, a cursory comparison, such as that attempted above, between the St Theodore in the Byzantine Museum, Athens, and the St Mercurios in our icon, brings to the fore obvious differences in the style and artistic language of the works, differences that may be studied better after the identification of the other six icons. Our present state of knowledge on icon-painters and the way in which they practised their art, in conjunction with the lack of a formulated comparative method, restrict, for the moment, the possibility of attributing works to eponymous painters.[49]

Whoever the painter of the Latsi icons was, we should assume that he had come into contact with the work of Paolo Veneziano, either on his travels to Venice or in Crete, where works by the Venetian painter must have adorned the Catholic churches in the towns, and particularly in Candia (Herakleion), the island's capital and leading intellectual and artistic centre. On the other hand, the choice of original representations, through which specific theological ideas are expressed, reveals that the work was commissioned by an educated burgher, well-versed in theology and with cultivated taste, who must have been a member of the social elite. As to whether he was Orthodox or Catholic, it is difficult to say, because although the prevailing character of the work is Byzantine, this does not preclude it being addressed to a Catholic client.[50]

With regard to the dating, the iconographic and stylistic remarks as well as the comparison with the rather more academic work by Angelos, lead, in my opinion, to the early fifteenth century. The Chaire of the Myrrh-bearing Women, in Herakleion, the Crucifixion and the Dormition in Patmos, mentioned above, as well as the Dormition in the Canellopoulos Collection, the Nativity formerly in the Volpi Collection[51] and the Baltimore polyptych,[52] are all dated in this period too. Works of this quality inevitably led us to accept that from the first half of the fifteenth century the painting of portable icons in Crete was already enjoying a floruit, to which the presence of painters such as Nikolaos Philanthropinos, who kept up relations with Constantinople but was also connected with Venice, contributed.[53] This floruit, of course, presupposes a period of preparation, when suitable conditions were created. This should be sought in the second half of the fourteenth century, when Crete was an important cultural centre in which Greek Letters were cultivated, as the presence of distinguished literati on the island, the copying of manuscripts and the first flourishing of poetry indicate.[54]

---

49. In regard to this subject see the arguments developed by R. Cormack, with reference to the icons in the Athenian collection and their relationship with Angelos' *œuvre*, R. Cormack, *Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds*, London 1997, 190-191, figs 70, 71.

50. Such as the Nativity in the Volpi Collection, in which the now half-erased Latin inscription reveals that the icon was intended for a Catholic client.

51. *From Byzantium to El Greco*, *op.cit.*, nos 23, 30, 161-162, 166-167 (N. Chatzidakis).

52. M. Konstantoudaki-Kitromilides, Ἐνθρονη βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκρητικής τέχνης, *ΔΧΑΕ* ΙΖ' (1993-1994), 285-301, figs 1-19.

53. We know from archival sources that the painter was settled in Candia from 1396 until 1422, where he painted icons and altarpieces, gilded vela and taught painting, that is he had a fully organized workshop in the city. In 1418 he travelled to Constantinople to purchase materials for his art. Several years later, in 1435, he is mentioned as *magister artis musaice* in the decoration of the basilica of San Marco in Venice. See M. Constantoudaki-Kitromilides, A Fifteenth-Century Byzantine Icon-Painter Working in Mosaics in Venice, Unpublished Documents, *Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongresses, JÖB* 32/5 (1982), 265-272.

54. See D. Holton, The Cretan Renaissance, in: *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge University Press 1991, 34, and A. van Gemert, Literary Antecedents, in the same volume, 49-58.

Identifying the Icon of the Passion of Christ by El Greco in the Velimezis Collection

Nano Chatzidakis

The purpose of this lecture* is to present my research on the icon of the Passion of Christ in the Velimezis Collection (Fig. 39), research which has revealed that it was painted by Domenikos Theotokopoulos, El Greco.

Before getting into the subject, I shall try to give a sketch of the artistic climate in Crete at the time of the young Domenikos's formative years as an artist, an icon-painter. After the Fall of Constantinople, in 1453, the island of Crete –which had been under Venetian rule since 1204 – was the most important centre of artistic activity in the Greek world, and Candia (modern Herakleion), the island's capital, became the major centre for icon painting.[1] One hundred and twenty painters are recorded in notarial documents for the second half of the fifteenth century and one hundred and twenty-five more for the second half of the sixteenth and the early seventeenth century. Constantinopolitan painters, in contact with the island before the Fall and now settled there, successfully transplanted the traditional Palaeologan trends in art to the local workshops of the first half of the fifteenth century, as is evident from the icon of the Nativity, in a private collection in Athens, and an icon of the Virgin in the type of the Kardiotissa, in the Byzantine Museum Athens, by the Cretan painter Angelos.[2] At the same time, a strong influence of Italian art is apparent on Cretan icons, as in the Crucifixion by Andreas Pavias 'de Candia' and in the Pietà attributed to Nikolaos Tzafouris.[3] This is easily explained if we take into consideration that Cretan towns at that time resembled Italian ones in many aspects, not only in their urban plan and architecture, but also in the interior decoration of their buildings: Italian panels adorned Catholic churches, public buildings, large houses and villas of the nobility, Cretan or Venetian.

The impact of the coexistence of the two different cultures on the island can be seen in the exceptional ability of Cretan painters to combine in their works the tradition of Byzantine painting with models drawn from Italian art, as in the icon with the traditional subject of

* Public lecture, Kunsthalle, Recklinghausen, 29 September 1998. This lecture was first presented at the Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington DC, on 30 September 1997. For a wider documentation on the subject see N. Chatzidakis, *Icons. The Velimezis Collection, Catalogue Raisonné*, Benaki Museum, Athens 1998, cat. no. 17, 184-227.

1. The subject, which is very large, has been discussed in different articles by M. Chatzidakis, see for example: Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'Etudes Byzantines et Postbyzantines de Venise, no. 6, Venice 1974, 169-211. Reprinted in: M. Chatzidakis, *Etudes sur la peinture postbyzantine*, *Variorum Reprints*, London 1976, V. See also N. Chatzidakis, *From Candia to Venice. Greek Icons in Italy, 15th-16th Centuries*, Museo Correr, Venice, 17 September-30 October 1993, Foundation for Hellenic Culture, Athens 1993 (with further bibliography).

2. *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, Royal Academy of Arts, London, 27 March-21 June 1987, Greek Ministry of Culture, Byzantine Museum of Athens, Athens 1987, no. 30, 96-97, 166-167 (N. Chatzidakis) and N. Chatzidakis, *Icons of the Cretan School*, Benaki Museum, Athens 1983, no. 1, 17.

3. N. Chatzidakis, *ibid.*, 31-32, 52, nos 20 and 45.

'Noli me Tangere'.[4] Their eclecticism reflects the varied tastes of their large clientele, Cretan or Venetian, Orthodox, Catholic and Jews, nobles, burghers, clerics or monastic. In many fifteenth-century Cretan icons, influence has also been recorded from the art of Paolo Veneziano, as in the type and rendering of the throne on the icons of the enthroned Virgin by Andreas Ritzos, in Patmos, and a follower in the Museo Correr, Venice;[5] of Pisanello, as in the icon of the Nativity in Venice;[6] of Paolo Ucello and Giovanni Bellini, as in the Adoration of the Magi, attributed to Ioannis Permeniatis, a painter who was a member of the Greek community in the second decade of the sixteenth century.[7] During the following century the wide diffusion of engravings by Marcantonio Raimondi contributed decisively to the renovation of traditional painting[8] and prepared the way for a more profound adoption of mannerist models by the most great painters of the second half of the century, such as Michael Damaskinos, and Georgios Klontzas;[9] in the latter's two well-known triptychs (in the Latsi Collection and in Venice), affinities with the Modena triptych by Domenikos Theotokopoulos, have already been noted.[10] They all have a similar subject, referring to the Last Judgement, and furthermore, both have the same shape and design of the wood-carved frame. The relation between the two painters is even more obvious when we compare the central leaf of the Modena triptych with the central one of the Klontzas triptych in Venice; both are not only drawn in some details from similar Italian models (such as the monster bottom right), but also rendered in a similar miniature-like, multi-figured composition against a radiant reddish ground.

It was in this Cretan artistic milieu that Domenikos Theotokopoulos (born 1541), was formed as an artist until his move to Venice, sometime before 18 August 1568, at the age of twenty-seven.[11] About a year earlier, between Christmas and New Year's eve, on 27 December 1566, Domenikos Theotokopoulos offered in an auction in Candia 'un quadro della Passione del nostro Signor Giesu Christo, dorato' (a framed painting representing the Passion of our Lord

4. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-George des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Institut Hellénique de Venise, Venice 1962, 115-116, no. 96, pl.VII. See also N. Chatzidakis, *From Candia ..., op.cit.*, 92, no. 19 (with recent bibliography).

5. M. Chatzidakis, *Icons of Patmos*, ed. National Bank of Greece, Athens (1977), 1985, 61, no. 10, pl.12. N. Chatzidakis, *From Candia ..., op.cit.*, 52-54, no. 10.

6. N. Chatzidakis, *op.cit.*, 62-65, no. 12.

7. N. Chatzidakis, *op.cit.*, 14, 134, 135, fig. 6 and N. Chatzidakis, Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. ΄Εργο έλληνα ζωγράφου της πρώιμης Αναγέννησης, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*, 2, Athens 1992, 713-741.

8. See for example Theophanis the Cretan, Massacre of the Innocents in the Stavronikita Monastery, Mount Athos (1546), after an engraving by Marcantonio Raimondi: M. Chatzidakis, Marcantonio Raimondi und die post-byzantinisch-kretische Malerei, *Zeitschrift für Kirchengeschichte* LIX, Berlin 1940, 146-161. Reprinted: *Etudes ..., op.cit.* M. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis, The Final Phase of his Art in the Wall-paintings of the Holy Monastery of Stavronikita*, Monastery of Stavronikita, Mount Athos 1986, 71, fig. 84.

9. For both painters see M. Chatzidakis, *΄Ελληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Athens, 1, 1987, 241-249; 2, 1998, 83-96 (with further bibliography).

10. See *El Greco of Crete, Exhibition on the Occasion of the 450th Anniversary of his Birth*, Herakleion, Crete 1990, no. 4, 158-159, 167 (M. Vassilaki).

11. For a documented study of the Cretan period of Theotokopoulos, see N. Panayotakis, *Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου* (reprint from *Αφιέρωμα στον Νίκο Σβορώνο*, II, Rethymnon), Athens 1986, and M. Constantoudaki, Domenikos Theotokopoulos (El Greco) de Candie à Venise. Documents inédits (1566-1568), *Θησαυρίσματα* 12 (1975), 292-308.

Jesus Christ, on a gold ground). This event is mentioned in a document from the Archives of the notaries of Crete, published on 1975 by Maria Constantoudaki.[12] The value of the work was estimated by two painters, the well-known Georgios Klontzas and the otherwise unknown priest, Pappa Janni de Frossego. The 'quadro' was sold for the sum of seventy ducats, a very high price, which equalled that of a painting by Tintoretto. Obviously Domenikos was a renowned painter at that time. The succinct title of the painting 'Passione del nostro Signor' in the document, has already been discussed by scholars who believe that it implies a symbolic scene of Christ's Passion, such as the Man of Sorrows, following a Western model, rather than a narrative scene such as the Crucifixion.[13] However, the identification of the icon remained as one of scholarship's most intriguing 'desiderata'.

Only three icons were known, from the Cretan period of Theotokopoulos' life. Two of them, St Luke the Evangelist Painting the Icon of the Virgin and the Adoration of the Magi (Figs 36-37), belong to the Benaki Museum and are now exhibited here – as an honorary escort to the El Greco icon in the Velimezis Collection. They were purchased from the same antique-dealer (Theodoros Zoumboulakis) in the same year, 1934.[14] They were both previously conserved by Demetrios Pelekassis, the best known icon-painter, restorer and 'expert' of the day, who had invented a devastating method of cleaning old icons using fire and acids. The result is that both icons bear considerable and extensive loss of the painted surface and the intermediate tones, while the background is badly damaged; because of the use of fire, the red colour tones became brownish and the blue colour has been considerably darkened.

St Luke Painting the Icon of the Virgin combines the pure Byzantine tradition, as we can see in the fine rendering of the figure of the Virgin compared to an icon by Michael Damaskinos in Venice, and pure Italian models, as in the flying angel above.[15] The Adoration of the Magi is painted with great mastery in the Italian mode, combining different models drawn from early sixteenth-century Italian engravings, well known in Crete at that time.[16] The third icon, the Dormition of the Virgin (Fig. 38), was discovered in 1983 by the archaeologist George Mastoropoulos in the church of the Dormition of the Virgin on the Cycladic island of Syros.[17] It is in a much better state of preservation and follows a traditional Byzantine model for its iconography and style. The technique of the execution, the design and the modelling of the flesh and drapery, prove that Theotokopoulos was at that time an accomplished master of icon painting. Although the overall character of the icon remains purely Byzantine, Italian influence has already been

12. M. Constantoudaki, *op.cit.*

13. See above notes 11 and 12.

14. Their provenance, the conditions of their acquisition and the state of their preservation are discussed in N. Chatzidakis, *Icons, Velimezis*, *op.cit.*, 1-33, 43-49.

15. M. Chatzidakis, Ένα νεανικό έργο του Θεοτοκόπουλου, *Ζυγός*, 8, Ιούνιος 1956, 4-5, Reprinted in M. Chatzidakis, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης, Κείμενα 1940-1994*, Athens 1995 2, 109-112. N. Chatzidakis, *Icons, Velimezis*, *op.cit.*, no. 49; *El Greco of Crete*, *op.cit.*, no. 2, 146-149 (M. Constantoudaki).

16. A. Mayer, De pintura espagnola. Una obra juvenil del Greco, *Archivo Espagnol de arte, y arqueologia*, 32, 1935, *El Greco of Crete*, *op.cit.*, no. 3, 150-155 (M. Constantoudaki), with previous bibliography.

17. M. Acheimastou-Potamianou, Domenikos Theotokopoulos, The Dormition of the Virgin, a Work of the Painter's Cretan Period, in: *El Greco of Crete, Proceedings of the International Symposium*, Herakleion, Crete 1995, 29-44, with previous bibliography.

noted for the type of candlestick in front of the bier, drawn from an engraving by Marcantonio Raimondi,[18] and in the reclining figures of the angels, which reproduce the poses of the sculpted reclining figures flanking Lorenzo dei Medici's funerary monument by Michelangelo in Florence.[19]

The icon I shall present to you now, the Passion of Christ (Fig. 39), belongs to the Velimezis Collection. The collector Emilios Velimezis was a close collaborator of the founder of the Benaki Museum Athens, Antonios Benakis, from 1934 until his sudden death in 1946. During this time he formed his collection of more than 70 icons. Documents testify that he acquired this icon as an original work by El Greco, between the years 1934 and 1938, which is about the time the first two icons by El Greco had been purchased.[20]

The icon had a deep brown tone due to the darkened varnish, before its recent conservation by Stergios Stassinopoulos – the conservator of the whole Collection –, collaborator of the Benaki Museum. The gold surface of the ground was abraded, the blue colour had acquired a uniform blackish tone and the contour of the figures was vague because of the abrasion of the pigments in this area. This state of preservation betrays the devastating method of a previous cleaning by Demetrios Pelekassis, who was a close friend of Velimezis and who had repaired both El Greco's early icons before their acquisition by the Benaki Museum. The first concise catalogue of the Velimezis Collection was compiled by Manolis Chatzidakis, my father, in the years 1943-1945. Because of its bad condition and particularly because of the peculiarity of its Italianate art, this icon was never seriously considered as a work by El Greco, nor was it recorded in that catalogue, and since then it never attracted the attention of specialists.[21]

The icon is in the form of a small tabernacle with a broken arched pediment (Fig. 39); its dimensions with the frame are: height 68,75 cm and width 45 cm. Painted on the central panel within an ellipse, is the Western scene of the Pietà with three angels. The three angels, holding a white shroud, support the dead Christ, still standing though collapsing. Christ is portrayed at the centre upright and turned three quarters right (Fig. 42). His nimbed head with eyes closed, droops markedly in profile, while his hair falls freely on the forehead and shoulders. His body follows an almost perpendicular axis to the knees, where both legs bend and cross behind obliquely. The shroud, with its broad irregular folds, covers Christ's body around the thighs, like the loincloth. The arms, parallel with the body, are relaxed in pose; his left hand, slightly apart from the body, is supported lightly at the wrist by the angel on the right; his right hand is twisted at the wrist with the palm closed and turned backwards.

The angel in the middle wears a chiton with multiple folds, pinned by a brooch on the shoulder. With both wings outspread, he holds up Christ's body from the armpit. The sheet covers his right hand, while he holds an edge of it with the left and grasps Christ's forearm

18. M. Constantoudaki, Italian Influences in El Greco's Early Work, in: *El Greco of Crete. Symposium*, 102-103, figs 4-6 and K. Fatourou-Hesychaki, Philosophical and Sculptural Interests of Domenikos Theotokopoulos in Crete, in: *El Greco of Crete. Symposium*, *op.cit.*, 46-49, figs 2-6.

19. Fatourou-Hesychaki, *op.cit.*, 58-59, fig. 18.

20. See N. Chatzidakis, *Icons, Velimezis, op.cit.*, 31-33, 184-227 (no. 17) and 438-439.

21. *Ibidem*, 24-25, 32-35, 440-443.

from above. His face (Fig. 45) reveals a great exaltation, as he gazes upwards in a classicising attitude of strong *contrapposto*. The two angels at the sides are depicted lower down, each at a different level. The angel on the left (Figs 42, 50) holds the white shroud in both hands, which are extended towards Christ. He wears a short, reddish, sleeveless chiton, cinched tightly under the waist by a broad girdle that flutters behind. Visible under the chiton is his white chemise with rolled-back sleeves, leaving the sturdy forearms bare, and his long chiton, which opens down the middle, exposing the bare right thigh and the foot with the high Roman sandal. The angel on the right (Figs 42, 47) wears a chiton with long sleeves, tightly girdled at the waist with a pale pink sash which spreads behind his head and billows upwards in bright shades of light red. He appears from the waist upwards, behind a rectangular marble sarcophagus, drawn in lateral perspective, discernible from its incised design and from the light reddish colour preserved in some areas; in the left hand he holds the edge of the sheet that spreads out in front of his body. With the head turned to the left, in an attitude of strong *contrapposto*, he gazes with a similar expression of exaltation and pathos towards the dead Christ.

The subject of the icon recurs in Western works of art, as a non-narrative, an ahistorical image of the dead Christ, for private devotions – an *Andachtsbild*. Several versions of this composition are known in German art from the fifteenth century onwards, as on a woodcut in Munich and on a small relief altar in Berlin.[22] A variation of this subject – the dead Christ in his tomb held upright by little angels or *putti* – is even more diffused in Italian panels by the most famous painters of the time, as on a panel by Antonello da Messina in the Museo del Prado.[23] The posture of Christ's wounded hands in the Velimezis icon might reflect the influence of such models; particularly the twist of Christ's right hand, and the way his left hand is held by the angel, which are repeated in the panel by Antonello da Messina in the Museo Correr, Venice, and in the Giovanni Bellini's panel at Rimini.[24] It is interesting to note that this range of Italian paintings is encountered among the iconographic sources of some of the best-known Italo-Cretan icons of the Pietà, around 1500 and in the first decades of the sixteenth century, such as the triptych by Nikolaos Tzafouris in the Hermitage and the icon by Ioannis Permeniatis in the Academia, Venice.[25]

Closer to the main subject of our icon, is an engraving by Agostino Veneto, 1516, after a lost painting by Andrea del Sarto.[26] In the foreground the dead Christ is supported by an angel with outspread wings; the Lord collapses with the legs bent, as in our icon, and the angel holds the

---

22. On the subject see H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, 105 ff., fig. 33; *The Illustrated Bartsch, German Single-leaf Woodcuts before 1500* (ed. Richard S. Field), Supplement 163, Abaris Book, USA 1990, 305-306. See also G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1-4, Gutersloh 1966-1971, 2, figs. 758, 759, 761, 763-766; For further bibliography see N. Chatzidakis, *Icons. Velimezis*, *op.cit.*, 221, nn. 21, 23.

23. L. Sciascia, *L'opera completa di Antonello da Messina*, Milan 1967, no. 49; X. De Salas - F. Marías, *Miguel Angel y el Greco*, Madrid 1992, 39, n. 22.

24. Sciascia, *op.cit.*, no. 53; R.A. Coffey, *The Man of Sorrows of Giovanni Bellini. Sources and Significance*, University of Wisconsin-Madison 1987, fig. 184.

25. M. Chatzidakis, Les débuts de l'école, *op.cit.* (as in note 1), 184-185, pl. XV, 1. N. Chatzidakis, *From Candia ...*, *op.cit.*, no. 33, 140-143.

26. In the Metropolitan Museum of Art. S.G. Freedberg, *Andrea del Sarto, Text and Illustrations, 2, Catalogue raisonné*, Harvard University Press, 1963, fig. 12. (See also N. Chatzidakis, *Icons, Velimezis*, *op.cit.*, 222, n. 35 (numbering of the note to be corrected 35=31).

dead body in a similar pose. Furthermore, the Agostino Veneto engraving reproduces a three-figure composition flanking the dead Christ and even analogous angelic figures at the sides. An even closer model for the iconographic type of the Dead Christ in our icon is found in Dürer's early work of Adam and Eve, where we can see a similar attitude in the figure of Eve, repeated in a copy by a follower, for rendering Adam;[27] here, we find not only the three-quarter view of the naked body but also a similar pose of the head in profile, as well as a similar gesture of the hand twisted at the wrist behind. In a Marcantonio Raimondi print of the Lamentation of the Virgin,[28] the same type of the dead Christ recurs, but in a horizontal position.

Lastly, the closest parallel for the main theme of the composition is based on an unknown work by the Flemish painter Bartholomäus Spranger, encountered on a small terracotta plaque dated around 1585, and in an engraving in mirror image, by Hendrick Goltzius, 1587, after a drawing sent to him by Spranger from Prague.[29] An older print, by Cornelis Cort, 1566,[30] based on a painting by Giulio Clovio, provides an eloquent argument for the origin of Spranger's model. The dead Christ's head in profile, the rendering of the muscles of the upper part of his body, as well as the manner in which his wounded hands are drawn, are features that reveal a close iconographic and stylistic affinity. This can be explained by the fact that, as is known, Spranger was in Rome around 1570, as a protégé of the Croatian painter and patron of artists Giulio Clovio, whose work he used to copy.[31] It was in this same period that Domenikos Theotokopoulos was living in Rome under the auspices of the same patron, Giulio Clovio, in the court of the same cardinal, Alessandro Farnese.[32] The iconographic affinities between the works by Giulio Clovio, Bartholomäus Spranger and the painter of the icon in the Velimezis Collection, can hardly be considered fortuitous; they reveal at least the common ground of the iconographic sources of their painters.

With these remarks on the Western sources of our icon in mind, let us now turn to some other traits of its iconography which are apparently connected to the classicizing Byzantine iconographic tradition. The disposition of the three angels, a symbolic allusion to the Holy Trinity, is encountered in the scene of the Hospitality of Abraham, as in sixteenth-century Cretan icons.[33] An even greater resemblance can be ascertained to the angel in the scene of the Two Maries at the Tomb, as known from the wall-painting at Mileseva, 1235,[34] where there is

---

27. *The Illustrated Bartsch, Sixteenth Century German Artists, Albrecht Dürer* (ed. W.L. Strauss), vol. 10, I, New York 1980, 9, 10, 268 and *The Illustrated Bartsch, Sixteenth Century German Artists, Albrecht Dürer* (ed. W.L. Strauss), vol. 10, II, *Commentary*, New York 1981, 10-14, 442.

28. *The Illustrated Bartsch, The Works of Marcantonio Raimondi and of his School* (ed. K. Oberhuber), vol. 26 (14), New York 1978, I, 51.

29. E.K.J. Reznicek, Bartolomäus Spranger als Bildhauer, *Festschrift Ulrich Middeldorf*, I-II, Berlin 1968, I, 370-375 pl. CLXX; W.L. Strauss, *Hendrik Goltzius, The Complete Engravings and Woodcuts*, 2, New York 1977, 436.

30. *The Illustrated Bartsch, Cornelis Cort* (eds W. Strauss and T. Shimura), vol. 52, New York 1986, 106, 110, 111.

31. Reznicek, *op.cit.*, 372. *Fiamminghi a Roma, 1508/1608, Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Brussels 1995, 32-47, 341, 439.

32. C. Robertson, El Greco, Fulvio Orsini and Giulio Clovio, *El Greco of Crete, Symposium*, *op.cit.*, 215ff., and C. Robertson, El Greco and Roman Mannerism, in: *El Greco in Italy*, Exhibition Catalogue, Athens 1995, 39ff.

33. See for example Th. Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance*, Europalia, Grèce 1982, Charlerois, Palais des Beaux Arts, 30 octobre-21 novembre 1982, no. 26.

34. S. Radojčić, *Mileseva*, Belgrade 1963, pl. IX.

an astonishing similarity in the inclination of the angel's head, gazing upwards, in *contrapposto*, and in the rendering of his outspread wing. A closer affinity is apparent in an ultraviolet photograph of one angel from the Dormition icon by Domenikos Theotokopoulos in Syros (Fig. 38).[35] Drawn in monochromy, inside the luminous central mandorla, this angel presents an obvious similarity to the angel of our icon in its facial type and the inclination of head.

If we look closer at the technique of the Velimezis icon, we see immediately that the panel bears all the features of a Cretan icon – the damage to the surface colours produced by the old conservation makes these observations easier. The paint surface lies over a thin layer of off-white gesso coating the panel, without intermediary linen-cloth. On this layer are traces of reddish colour, the *bolo*, an adhesive substance used by Cretan painters to stick the thin leaves of gold upon the gesso. The gold on this icon is now visible only under small areas of the angel's faces and wings, the sole areas where it has been preserved. Visible on this same gesso layer, in the ultraviolet photographs of the icon, is the free-hand preliminary incision, a characteristic technique of Cretan icon-painting.[36] Another common feature with Cretan icons is found in the main colours used in the Velimezis icon; the red (deep brick-red to light-rose), the dark blue, the brown and the white are consistent with those used in Cretan icons, as we can see for example in some other icons with a similar subject, such as the Pietà.[37]

We must restore the panel in the mind's eye, imagining the former brilliance of the gold ground and the luminous atmosphere that would unify the vivid and youthful angelic figures surrounding the pale lifeless corpse of Christ. And this is a point of resemblance of our icon, not only to Cretan icons, but particularly to the icons already mentioned, from the Cretan period of El Greco. The same luminous atmosphere, due to the warm reddish to orange-yellow tones glowing against the gold ground, is encountered in the Adoration and in the Syros Dormition (Figs 36 and 38). In addition to this, another iconographic similarity with the early icons by El Greco is significant. The left angel with bared leg to the fore is rendered in the same attitude and pose as the first angel in the scene of the Baptism in the Modena triptych (Figs 50 and 51). They both reproduce the female figure found in the engraving by Marcantonio Raimondi, which as has already been pointed out, was used by Theotokopoulos as a model for the candlestick in front of the Virgin's bier in his Dormition icon.[38]

To those similarities we should add another one, concerning the dimensions of those icons. Compared to the Dormition icon (Fig. 38), our icon is exactly the same width, 45 cm, and approximately the same height, 68.5 cm and 61 cm respectively. Furthermore, the width of 45 cm is the same as in the Adoration and the St Luke icons (Figs 36-37) as well as in the panel with the landscape of Mount Sinai, painted in Rome and now in the Herakleion Museum, Crete.[39]

The preceding remarks indicate that the Velimezis icon was produced in Crete and that it was

---

35. M. Acheimastou-Potamianou, Domenikos Theotokopoulos: The Dormition of the Virgin, *op.cit.* (as in note 17), fig. 17.

36. See for example icons from the Velimezis Collection, N. Chatzidakis, *Icons, Velimezis*, *op.cit.*, nos 1, 11, 27, 34, 35.

37. See for example N. Chatzidakis, *Icons, Cretan School, op.cit.* (as in note 2), 52, no 45 and N. Chatzidakis, *From Candia... op.cit.*, 148-150, no. 35, fig. 15.

38. See above note 18.

39. *El Greco of Crete, op.cit.* (as in note 10), 186-191, no. 5 (M. Konstantoudaki-Kitromilides).

linked with the early icons by El Greco in many ways: in size, technique, colour tone, as well as in some of its iconographic features. However, it differs radically from these in the treatment of the paint. It moves away from the Byzantine technique observed in the Syros Dormition and the icon of St Luke, yet it is equally distant from the Italicizing rendering with the smooth modelling of the flesh and the fluid drapery, in the Adoration of the Magi. The work is detached dynamically from both the Byzantine and the Italian tradition of sixteenth-century painting. Because of their exceptionally good quality, the pigments used for modelling the flesh and the reddish garments, in our icon, resisted the old cleaning and remain intact, to reveal the strong personality of the artist.

In this icon, different colour tones are mixed together lavishly in a unique manner. The angel's flesh (Figs 45 and 47) emits a warm vitality, modelled in pale reddish and white hues, translucent and illuminated by the gold ground. The face of the angel left (Fig. 48), is modelled in a more compact way, with denser brushstrokes and in different tones of brick-red to light brown. In contrast, the flesh of Christ's face has a deathly pallor, while the flesh of his body is modelled in cold grey-blues and deep copper tones intermingled with brushstrokes of light brown (Fig. 41). The colours on the angels garments give the impression of combining countless shades of red from deep brick-red to palest rose, on the left, and light violet-rose with small white brushstrokes, on the right. A similar scale of tones is found also in the treatment of the wings with brick to red tones on the left – from the left angel's wing – and with pale rose to violet-rose, with tiny white brushstrokes on the right – from the wing of the angel at the centre. Finally, the white tissue of the shroud with large irregular folds, takes on greyish blue hues, from which purplish reflections emerge.

All these features reveal the unique art, the personal style of the great master, El Greco, appearing here for the first time and so announcing, the main features of his future works in Italy and Spain. They are recognized in the small panel of the Pietà in the John Johnson Collection, at the Philadelphia Museum of Art (Fig. 43), reproduced by El Greco on a larger panel, now in the Hispanic Society of America.[40] Here, El Greco shows the dead Christ in the foreground, held upright and collapsing in the arms of his Mother at the centre, flanked by St John and another male figure. Our icon is associated with this panel on different levels: First, in the three-person composition around the dead Christ; second, in the pose of the Virgin, at the centre, supporting the dead Christ, with her head upturned and gazing heavenwards, like the angel at the centre of our icon; third, in the pose of the dead Christ with the legs bent and the face rendered in profile, as well as in the dynamic modelling of the flesh, particularly in the treatment of the muscular torso and sturdy limbs.

The Pietà in the Johnson Collection, dated to the artist's Roman period (*c.* 1570), is considered to be based on a model of Michelangelo's Pietà, like the one for Vittoria Colonna, seen in different prints around the middle of the sixteenth century.[41] The dating of those prints before the middle of the century, permits the suggestion that El Greco could have known them when he was still in Crete and before his departure for Venice in 1568.

40. H.E. Wethey, *El Greco and his School, I, Text and Plates, II, Catalogue raisonné*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1962, nos 101, 102, figs 19, 20. J. Gudiol, *El Greco,* Athens 1990, fig. 15, 16.

41. See Ch. De Tolnay, Michelangelo's Pietà Composition for Vittoria Colonna, *Record of the Art Museum, Princeton University* 12 (1953), 45ff, 59, 61, figs 1-3 (after a Beatrizet print of 1547, by Giovanni Battista de Cavalieri).

The wide range of common features in those works indicates that the Velimezis icon can be considered as the first version of one and the same theme (Pietà with three figures supporting and surrounding the dead Christ) by one and the same painter. More evidence for this is provided by one of El Greco's best-known paintings, the Holy Trinity from the High Altar of Santo Domingo el Antiguo in Toledo (Fig. 44)[42] – now in the Museo del Prado –, his first great commission executed around the year 1577, just after his arrival in Spain.[43] The similarity of the two compositions is obvious; God supporting the dead Christ in the shroud and flanked by angels. More striking is the correspondence to Christ's pose with the legs bent and crossed behind, and furthermore, the similarity in the rendering of Christ's right hand, which twists at the wrist and turns backwards. This pose of the hand in the Holy Trinity at Toledo, is already attributed by Cossio (1908)[44] to a model by Michelangelo, such as the statue of Lorenzo dei Medici from his funerary monument in the Capella dei Medici in Florence.[45] This kind of tribute to Michelangelo's work could be extended to a drawing of the dead Christ in the Albertina, Vienna,[46] where the flawless rendering of the collapsing body and in particular the soft drawing of the lifeless left hand – supported in our icon by the angel –, reveal a closer contact with his *œuvre*. Returning to the common features between our icon and the Holy Trinity from Toledo, additional comparisons between the angels' poses and their facial features offer notable similarities. The ecstatic countenances of the angels (Figs 45-47), expressing different emotive states and imbued with a warm radiance, are found in both panels. We find also an unexpected resemblance of the left angel's grave expression, with almost closed eyes, to that of God in the Holy Trinity (Figs 48 and 49), gazing downwards in the same way.

These similarities bespeak the use of a common model, such as Dürer's engraving of 1511, which has already been indicated as the model of the Holy Trinity at Toledo.[47] There is obvious correspondence of this engraving with our icon, not only in the articulation of the scene around the Dead Christ in a similar pose, but also in the expression of the ecstatic faces of the angels, as well as in the grave expression of the face of God looking downwards.

So strong are the affinities between these three works, the Velimezis icon, the Johnson Pietà and the Holy Trinity from Toledo, in their style and iconographic sources, that they reveal, I believe without any doubt, the different stages in the unique art of the great Cretan master.

Those thoughts are corroborated by the fine and original execution of the icon's frame (Fig. 39), where we can easily recognize the type of altar used on a large scale in the High Altar of Santo Domingo el Antiguo in Toledo, and in particular in its lower part, with the lateral columns on pedestals, the cornices with successive cymatia, and the characteristic

---

42. *El Greco of Toledo*, The Toledo Museum of Art, Toledo Ohio; Museo del Prado, Madrid; National Gallery of Art, Washington; Dallas Museum of Fine Art, Boston 1982, no. 7, 300-301, pl. 23 (with bibliography).

43. R.G. Mann, *El Greco and his Patrons. Three Major Projects*, Cambridge University Press, 1986, 23-45.

44. M.B. Cossio, *El Greco*, Madrid 1908 (new edition with new photographs, Madrid 1984), II, 64, 75, 76.

45. It is notable that this same monument has already been cited as a model used by Theotokopoulos, in the Dormition icon in Syros (for the attitudes of the reclining figures of the angels) see above note 19.

46. Ch. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Ente della Casa Buonaroti, III, Istituto Geografico de Agostini, Novara 1978, 81.

47. Cossio, *op.cit.* (note 44), II, pl. 19: 1, 2, 3.

broken-arched pediment; the same format is repeated in some other Toledan altars designed by El Greco, such as the one for the Hospital of Saint John the Baptist.[48] This type of frame, found only in some Renaissance drawings, such as the one by Vasari,[49] dated around 1550, has already been considered as an innovation introduced by El Greco in the design of the High Altars at Toledo. The preceding remarks indicate that the Velimezis icon offers not only the kernel of the composition but also the maquette of the architectural frame that Theotokopoulos designed for the High-Altar of Santo Domingo el Antiguo in Toledo, in 1577.

In fact, the Velimezis icon is far more than just another icon by the young Domenikos; it provides the missing link between his early work and his future culminant creations, for it marks the birth of the great painter's personal style, which moved far beyond the confines of Byzantine and Italian painting of his time. Situated in a broader context, this icon can be regarded also as the core of a permanent artistic vision treated by the great Cretan master, on different occasions, on small panels in Italy and on the large surfaces offered to him only in Spain.

Indeed, the arrangement of the composition around a central figure, in a symmetrical articulation along intersecting diagonal axes from a point off-centre and low-down, foreshadows not only the perspective axes of the Pietà in the Johnson Collection,[50] but also some of his future and most accomplished works in Spain. I shall cite only some examples: The Burial of Count Orgaz, where we find a similar composition around the dead count, and also the figure of the bishop looking downwards, like the left angel in our icon. The Crucifixion, where we find the diagonal axes and also the flanking angels with outspread wings around the Dead Christ on the Cross at the centre. Lastly, this same type of composition is reproduced in the Virgin with Sts Martina and Agnes, in Washington, with the Virgin and Child at the centre, and the flanking angels also in a similar attitude. In addition to the above-mentioned similarities, we find also a most significant affinity with the ecstatic faces of the angels in our icon. Indeed, the angels in the Velimezis icon herald those that recur constantly in El Greco's great works in Spain, not only, as already noted, in the Holy Trinity of Santo Domingo at Toledo, but even more so in the facial features and the expressive rendering of St Mary Magdalene in Budapest and in Worcester.[51]

All the afore mentioned devices of the Velimezis icon bespeak the creative genius of the young Domenikos, still working in Crete, and allow us to consider this work as his first early masterpiece.

Those were the results of my research until 21 July 1996, when, quite unexpectedly, a close relative of the Velimezis family showed me some old photographs (sepia prints) (Fig. 40) of this icon taken in Athens before 1943 by the famous photographer Emil Saraf.[52] With great

---

48. Wethey, *op.cit.*, I, 67-68, II, 82-83. On this subject of El Greco as an architect see also H. Soehner, Una Obra Maestra de El Greco, *La Capilla de San Jose de Toledo*, Madrid 1961, 20-21, pl. 33; *El Greco of Toledo*, 1982, 150 ff. figs 74-80 (A.G. Perez-Sanchez); J.J. Martín Gonzíález, El concepto de retablo en El Greco, *Studies in the History of Art* 13 (1984), 115 ff.

49. C. Monbeig-Goguel, *Inventaire général des dessins italiens*, I, *Vasari et son temps*, Paris 1972, nos 290, 298.

50. See S. Marinelli, Spazio e proporzione in Domenico Greco, *El Greco of Crete, Symposium*, *op.cit.*, 356, fig. 18.

51. See G. Manzini - T. Fratti, *L'opera completa del Greco*, Milan 1969, pls II, XI, XVII, XXIII; *El Greco of Crete, op.cit.*, no. 8, fig. p. 203. J. Gudiol, *El Greco*, Athens 1990, fig. 46.

52. He was the photographer of the whole Velimezis Collection and also of the Collection of icons in the Benaki Museum. On this issue see N. Chatzidakis, *Icons, Velimezis*, *op.cit.*, 31-34.

emotion I immediately realized that in one of them, at the bottom of the composition, below Christ's feet (Fig. 41), I could discern some letters in black capitals – ΔΟΜΗ ΘΕΟ. . . ΟΠΟΥ-ΛΟΣ. On closer scrutiny, they gave the painter's signature: ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥ-ΛΟΥ ΧΕΙΡ 'Hand of Domenikos Theotokopoulos'. The letters of the signature, concealed under the dirty varnish layers, remained unnoticed all this time. Unfortunately, the signature is no longer visible on the icon, which has suffered successive conservations since 1943.

In this signature we can recognize common features with the three signed early icons by Theotokopoulos, already mentioned at the beginning of this lecture (Figs 36-38). In all three icons we meet the same type of signature in black capital letters.[53] The St Luke and the Adoration icons bear a Byzantine type of signature with the word ΧΕΙΡ (the hand) plus the name in the genitive (Hand of Domenikos): ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ. There is evident correspondence of our icon's signature with these inscriptions, except that here the word ΧΕΙΡ is placed after the painter's name. This reversed type of signature is consistent with the formulas used by other famous Cretan painters of that time, such as Michael Damaskinos and Georgios Klontzas.[54] In the Syros Dormition icon we meet, as in our icon, the surname ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥ-ΛΟΣ, in a more literate form of signature ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ, inspired by the Classical works by Strabo and Lucian – the word δείξας meaning 'to represent to portray'.[55] All these remarks on the lettering and the formula of the signature argue persuasively for its authenticity. Furthermore, at the time the icon was purchased, between 1934 and February 1938, no other icon with the surname Theotokopoulos was known (the Syros icon was discovered in 1983) nor had any studies on the type of the early signatures by El Greco been made. So it seems clear that a forgery of that type of signature was impossible.

As my attribution of the Velimezis icon to the hand of Domenikos Theotokopoulos was so confirmed, the next step in my research was to examine more closely a possible correspondence of the present icon to the icon mentioned in the document of 26/27 December 1566, already mentioned at the beginning of this lecture.[56] In this document, Domenikos Theotokopoulos is authorized by the Duke of Crete to sell at auction, *poner al lotto*, on 27 December 1566, '...un quadro della Passione del nostro Signor Giesu Christo, dorato...'. Scholars have already shown that the term 'quadro' is frequently used in contemporary Italian documents to denote an icon together with its frame.[57] It could fit the present icon with its frame. The term 'quadro dorato', meaning gilded or painted on a gold ground, could also fit the present icon, since it has a gilded frame and was painted on a gold ground. As far as the subject of our icon is concerned, it is unknown in Cretan icons. It appears later on, by the end of the seventeenth century, on the main bema door, only in churches on the island of Zakynthos (Zante) – one

53. For the icons see above notes 14-17. For a study of the signatures on the early icons by El Greco see M. Chatzidakis, Παρατηρήσεις στις υπογραφές του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, *Ζυγός* 103-104 (1964), 79-83, Reprinted in Chatzidakis, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Κείμενα, op.cit.* (as in note 15), 149-160.

54. See N. Chatzidakis, *Icons, Velimezis, op.cit.*, 190-198.

55. M. Chatzidakis, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Κείμενα, op.cit.*, 169-170.

56. See above, p. 39-40.

57. M. Constantoudaki, Domenikos Theotokopoulos (El Greco) de Candie à Venise. Documents inédits (1566-1568), *Θησαυρίσματα* 12 (1975), 292-308. N. Panayotakis, *Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, op.cit.* (as in note 11).

of the Ionian Islands where many Cretans found refuge after the fall of the big towns – Rethymnon and Candia – to the Turks in 1644.[58] The terms used to describe the subject of the icon mentioned in the Cretan document, 'la Passione del nostro Signor Giesu Christo', are not usual in the description of icons in Venetian documents of this time. The suggestion that the subject refers to a symbolic scene of Christ's Passion, rather than to the precise narrative scene of the Crucifixion,[59] is compatible with the subject of our icon which refers to such a symbolic scene of Christ's Passion.

All the above considerations lead to the conclusion that there is no obstacle to identifying our icon with the icon of the Passion of Christ sold at auction in Candia on 27 December 1566. Last but not least, 'Domenego Theotocopulo', indicated as a 'maistro' in this document, was a renowned 'depentor', at that time; our icon with its gold ground and gilded frame, and the unique quality of the painter's innovative art, merits the high price at which the 'quadro della Passione', the icon of the Passion, was sold; seventy ducats, as much as the price of a painting by Tintoretto. Theotokopoulos's sale of this icon at auction, which permitted him to get such a high price, has already been considered as a quest for money, in view of his future move to Venice.[60] I believe that the Velimezis icon is a landmark in the development of El Greco's personal style. The artist's genius is exploding in the whole treatment of this 'quadro della Passione' – the subject, the paint and the frame. The young Domenikos breaks loose from the traditions of both Byzantine and Italian painting and is ready to embark on the quest for a milieu in which he can make his artistic visions reality.

There is no information about the person who bought the icon of the Passion in this auction. However, it is safe to say that he was a highly cultured individual, extremely sensitive to the timbre of great art, and furthermore very affluent. The unusual, Western subject of the work suggests that he was a Catholic or, at least, someone with an inclination to Western dogmas.[61] There was indeed a circle of prosperous burghers, educated connoisseurs, in Crete at that time assembled in the first known academy on the island, the Academy of the Vivi at Rethymnon, around 1566;[62] the unknown purchaser of our icon may well have belonged to this or an analogous circle. Domenikos Theotokopoulos, a learned artist himself, was undoubtedly in close contact with those circles open to the West. Profoundly rooted in the Byzantine tradition of icon-painting, he received immediately the message of contemporary artistic movements and he articulated very early, much earlier than we thought, his artistic language; ingenious and unique, he found full maturity by expanding his art on the large surfaces offered to him only in Spain, and primarily Toledo.

---

58. On this subject and the possible influence of the Velimezis icon on the local painting of Zakynthos see N. Chatzidakis, *Icons, Velimezis, op.cit.*, 237 ff., figs 135, 136.

59. See above note 13.

60. Constantoudaki, *op.cit.* (as in note 57) and Panayotakis, *op.cit.* (as in note 57).

61. The patrons of Cretan painters were often Venetians or Catholics. See above pp. 39-40 and M. Chatzidakis, La peinture des madonneri ou venétocrétoise et sa destination, in: *Venezia Centro di mediazione tra Oriente e Occidente. Aspeti e problemi. Atti del II Congresso Internazionale di Storia della Civilta Veneziana (1973)*, II, Firenze 1977, 675-690.

62. N. Panayotakis, Franceso Barozzi και η Ακαδημία των Vivi του Ρεθύμνου, *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, II, Rethymnon 1974, 232ff.

Zu einer neu entdeckten kretischen Ikone der Kreuzabnahme Christi vom "Drei-Leiter-Typus" aus deutschem Privatbesitz

Ivan Bentchev

Erst vor kurzem, im Frühjahr 1998, gelangte auf einer Bonner Kunstauktion eine bedeutende kretische Ikone der Kreuzabnahme Christi (Abb. 52) in eine private deutsche Ikonensammlung.[1] Die Szene der Kreuzabnahme, also des Nachereignisses der Kreuzigung und Vorereignisses der Grablegung Christi am Karfreitag,[2] bilden zehn Figuren. Vier Männer vollziehen von drei, ans Kreuz angelehnten Leitern aus die Abnahme. Den toten Korpus halten der Apostel Johannes und Josef von Arimathäa.[3]

Hinter dem oberen Querbalken hält ein Mann mittleren Alters den rechten Arm Christi. Nikodemus zieht mit einer Zange, die er mit beiden Händen hält, den letzten Nagel aus der Linken Christi.[4] Im Vordergrund befinden sich fünf Frauen[5]: Die niedergesunkene Muttergottes wird von der hinter ihr, links im Bild hockenden, traditionell in Rot gekleideten Maria

1. Frau Dr. Eva Haustein-Bartsch habe ich für zahlreiche hilfreiche Literaturhinweise und Bildmaterial sehr zu danken.

2. Nach allen vier Evangelisten (Mt 27,59; Mk 15,42-47, Lk 23,50- 56 und Joh 19,38) nimmt Josef von Arimathäa ganz allein den Leichnam Christi vom Kreuz ab. Nur Lukas spricht von den "Frauen von Galiläa", die Jesus "das Geleit gaben" (Lk 23,55) und bei der Grablegung zusehen. Johannes allein erwähnt auch Nikodemus (Joh 19,39f.), der "Myrrhe und Aloe" mitgebracht hatte und nicht mit der eigentlichen Abnahme, sondern mit dem nachfolgenden Ritual beschäftigt war: "Sie nahmen den Leichnam Jesu und umwickelten ihn mit Leinenbinden...". Das Bildthema der Kreuzabnahme, das seit Anfang des 9. Jahrhunderts zuerst in der karolingisch-ottonischen Kunst und im Bereich der Ostkirche erst in nachikonoklastischer Zeit, seit Mitte des 9. Jahrhunderts, aufkam, steht also nicht in Einklang mit den kanonischen schriftlichen Quellen. Zur Kreuzabnahme siehe *Lexikon der christlichen Ikonographie* (= *LCI*) 2, Sp. 590ff.

3. Josef von Arimathäa, hier auf der Leiter unten rechts, hat traditionell bei den Griechen einen längeren Bart als der jüngere Nikodemus. Auf russischen Ikonen ist es manchmal umgekehrt. Hier ist Josef zudem vornehmer als Nikodemus gekleidet.

4. In einem Apokryph, dem Petrusevangelium, wird ausführlicher und abweichend von den Evangelien gesagt: "...und da zogen die Juden die Nägel aus den Händen des Herrn und legten ihn auf die Erde... (Sie) gaben seinen Leib dem Josef, damit er ihn beerdige." Vgl. Petrusevangelium 6,21-24 in: Hennecke-Schneemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen*, Tübingen 1959, Bd. I, 122. Im Abendland, auf karolingisch-ottonischen Miniaturen, kann man Josef und Nikodemus sehen, die dabei sind, die Nägel aus den Füßen Christi herauszuziehen. Vgl. zur Kreuzannagelung *LCI* 2, Sp. 600f. Die Nägel werden nur bei Joh 20,25 erwähnt, wo die Hände Christi angenagelt sind, wahrscheinlich auch die Füße, und zwar einzeln. Frühes Beispiel der Kreuzannagelung: Chludov-Psalter in Moskau, 9. Jh. Das geschieht ohne Leiter. Erst einige mystische Texte beschreiben eingehend die Rolle der anderen Teilnehmer bei der Kreuzabnahme, z.B. Pseudo-Bonaventura, *Meditationes Vitae Christi* cap. 81, in: *Bonaventurae Meditationes*, Rom 1956, 407; Vgl. I. Ragusa - R.B. Green, *Meditations on the Life of Christ*, Princeton 1961, 366-368.

5. Zunächst einmal geben uns die Perikopen, in denen die Kreuzigung geschildert ist, Auskunft über die Frauen im Gefolge Christi bzw. der Muttergottes: Nach Matthäus 27,55f.: "Auch viele Frauen waren dort und sahen von weitem zu; sie waren Jesus seit der Zeit in Galiläa nachgefolgt und hatten ihm gedient. Zu ihnen gehörten Maria aus Magdala, Maria, die Mutter des Jakobus und des Josef, und die Mutter der Söhne des Zebedäus". Nach Markus 15,40f.: "Auch einige Frauen sahen von weitem zu, darunter Maria aus Magdala, Maria, die Mutter von Jakobus dem Kleinen und Josef, sowie Salome...Noch viele Frauen waren dabei...". Lukas 23,27 sagt allgemein: "Es folgte eine große Menschenmenge, darunter Frauen, die um ihn klagten und weinten." Bei Johannes 19,25 heißt es: "Bei dem Kreuz Jesu standen seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria, die Frau des Klopas, und Maria von Magdala." Reliquien (Kleid und Gürtel) der Heiligen Maria Kleophas befanden sich in der Peribleptoskirche in

Magdalena[6] unter den Achseln gestützt. Maria Magdalenas Haare sind offen und weisen sie, wie die junge Frau in roséfarbener Kleidung, die rechts unten kniet, als unverheiratete Frau aus. Gemeint ist mit letzterer wohl jene Salome, die nur der Evangelist Markus erwähnt und die hier ihre Tränen mit einem Tuch abwischt. Die zwei verheirateten, weil Schleier tragenden Frauen in der Mitte – die eine wendet sich besorgt ganz der Muttergottes zu, die andere hält die Füße Christi – sind die zwei Marien: Maria, die Frau des Klopas (Maria Kleophas), die das Johannes-Evangelium nennt, und Maria, die Mutter des Jakobus, die Matthäus und Markus erwähnen. Den Hintergrund der unteren Hälfte der Ikone füllt eine felsige Landschaft mit einigen Gebäuden dahinter, die das Panorama von Jerusalem andeuten. Der Hintergrund oben ist ganz mit Blattgold (auf ockerfarbenem Bolus) belegt. Der zinnoberrote griechische Titulus unter dem oberen roten Begleitstreifen bezeichnet die Ikone als "'H KATÁBACIC του X(PICT)OY". Die zwei weiteren griechischen Beischriften sind das übliche Christusmonogramm "IC XC" in Gold auf dem fein gemaserten Kreuzbalken und der Kreuztitulus "INBI", in schwarzen Majuskeln auf weißem Rollband. Die Ikone ist nicht signiert.

Zunächst einige maltechnische Angaben: Es handelt sich um Temperamalerei auf grundierter Leinwand, die auf der Vorderseite der edlen Zypressenholz-Tafel aufgeleimt ist. Die Maße der Tafel sind 35,4 × 25,7 × 2 cm. Auf die glatt geschliffene Grundierung ist die Vorzeichnung aller Figuren und der Leitern mit einer sehr spitzen Nadel äußerst präzise eingeritzt worden. Die miniaturhafte Malerei folgt sehr genau dieser Vorzeichnung. Die Vorgehensweise setzt somit auf jeden Fall einen Entwurf voraus. Die Pinselführung – benutzt wurden feinste Haarpinsel – weist auf eine äußerst sichere und geübte Hand hin. Der Maler beherrscht und kombiniert virtuos unterschiedliche Maltechniken: mal trägt er in der traditionellen byzantinischen Weise heller werdende Farbschichten übereinander auf (Maphorion der Muttergottes), mal modelliert er durch feine Strichelung (Gewänder der weiblichen Figur rechts unten, Abb. 56). Ähnlich differenziert sind die Farbschichten – mal sehr dünn lasierend, fast wie mit Aquarellfarben, mal deckend und insbesondere bei den Lichtern pastos. Farbige Überlasuren, etwa im so beliebten durchsichtigen Krapplack-Rot, fehlen bis auf eine bräunliche Lasur auf dem Obergewand des Josef. Besonders hervorzuheben ist die emailhafte Beschaffenheit der heute noch strahlenden Farben. Die Inkarnate (Abb. 54), aber auch einige Gewänder weisen besondere maltechnische Raffinessen auf: z.B. fehlt nur auf dem Korpus Christi das feine, fleischfarbene Rosé der übrigen, lebendigen Personen. Der Ausdruck von Trauer in den Gesichtern wird durch die Augenbrauen und die Schatten unter den Augen erzielt; auf dem krapplack-roten Gewand des jungen Johannes changieren nur die Faltenwürfe auf der zweiten Ebene in Blau, während die bekleideten Körperteile im Vordergrund (sein rechtes Bein und der Oberkörper) aufhellend von Rosé ins Weiß übergehen (Abb. 53). Abgesehen von einigen unbedeutenden Fehlstellen und dem nachträglich aufgebrachten, stark nachgedun-

---

Konstantinopel. Dort sah sie ein russischer Pilger. Vgl. *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi XVII vek*, 2 kniga, Moskau 1989, 37. Nach Georg von Nikomedien (2. Hälfte 9. Jh.) u. Symeon Metaphrastes (um 1000) leistete bei der Kreuzabnahme auch die Muttergottes Hilfe. Die Beweinung kam durch Symeon Metaphrastes in die Kunst. Erst Denkmäler aus dem 11. Jh. zeigen die Szene. Vgl. *LCI* 1, Sp. 278-282.

6. M. Chatzidakis hält dagegen die verschleierte Frau, die auf der Ikone aus dem Benaki-Museum an den Füßen Christi weint, für Maria Magdalena. Siehe M. Chatzidakis, Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* LIX (1940), 157 (Reprint in: M. Chatzidakis, *Etudes sur la peinture postbyzantine*, London 1976, III).

kelten Firnis sind sowohl die originale Malerei als auch die großflächige Blattgold-Vergoldung und die feinen, sehr empfindlichen blattgoldenen Chrysographien sehr gut erhalten. Die hellen Untergewänder der beiden Frauen, die die Muttergottes stützen, weisen goldene Kragen auf. Chrysographiert sind außerdem: das Christusmonogramm, die Zierstreifen an den Ärmeln und Clavi der Untergewänder des Johannes und Josef von Arimathäa, die Manschetten der Gewänder von Maria Magdalena, der Muttergottes (Abb. 55) und der Frau unten rechts (Salome), die zarten Begleitstreifen und die drei vorgeschriebenen Sterne am Maphorion der Muttergottes sowie die Sandalen, die vier Personen tragen. Bei der von mir neulich durchgeführten Restaurierung[7] stellte sich heraus, daß die Ikone glücklicherweise nie übermalt worden war. Vor langer Zeit ist die Malerei zwar ungeschickt vom gröbsten Schmutz gereinigt und neu gefirnißt, aber dabei kaum beschädigt worden. Irgendwann hat man einen Holzrahmen auf der Vorderseite angebracht. Alle vier Rahmenleisten waren durch jeweils zwei Nägel befestigt. Dies hat, wie sich heute gut ablesen läßt, acht runde Fehlstellen an unbedeutenden Randpartien hinterlassen. Daß dieser, irgendwann entfernte Rahmen nachträglich und sehr ungeschickt angebracht worden war, ist durch die Tatsache zu erklären, daß er 2 bis 2,5 cm breit war und einige wichtige Randpartien, wie den Kopf der oberen rechten Figur (Nikodemus) verdeckte. Die zweite Firnis-Schicht tangierte nicht die durch den Rahmen verdeckten Randpartien. Nur wenige Fehlstellen wurden retuschiert; solche in Randpartien und die Spuren der Nägel wurden belassen. Auf der Rückseite der gehobelten Tafel befinden sich die zwei wohl originalen Querleisten, jede sicherlich angeleimt und mit je drei Nägeln, in einem Abstand von ca. 2,5 cm vom oberen und unteren Rand, befestigt. Beide Querleisten, vielleicht aus einem anderen Holz, sind fast so breit wie die Tafel und ziemlich massiv: ca. 24,5×4×2,2 cm. Sie sind profiliert, ihre Kanten abgeschrägt (Falz) und links und rechts seitlich abgerundet.

Schon der erste Eindruck ist, daß unsere "Kreuzabnahme" zeitlich und stilistisch zu Ikonen der kretischen Ikonenmaler Emmanuel P. Lambardos und Ioannis Apakás paßt. Beide Maler haben am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts gearbeitet. Wir haben verschiedene Gründe für die Annahme, daß es sich bei dieser der Forschung bis jetzt unbekannten Ikone um ein Meisterwerk des kretischen Ikonenmalers Ioannis Apakás handelt. Die Datierung, die uns im weiteren zu beschäftigen hat, bereitet besondere Schwierigkeiten. Man läge wohl nicht sehr falsch, wenn man diese Ikone nach 1610 datieren würde.

Es ist mir eine besondere Freude, daß ich mich, wie es der Zufall und der Anlaß unseres Kolloquiums wollten, im weiteren hauptsächlich auf die Forschungen von Manolis Chatzidakis stützen kann. Denn denselben ikonographischen Typus, den ich im weiteren "Drei-Leiter-Typus" nennen werde, vertraten bis jetzt nur drei Ikonen, mit fast denselben Maßen und alle aus dem 17. Jahrhundert, die als erster Manolis Chatzidakis erforscht und publiziert hat.

Bereits 1940 hat Manolis Chatzidakis in seinem sehr wichtigen und wegweisenden Aufsatz "Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei"[8] zunächst zwei Ikonen dieses Typus publiziert: Es sind dies die Ikone im Byzantinischen Museum, Athen (40,5×31,5 cm)[9] (Abb. 57) und die aus der Velimezis-Sammlung stammende Ikone im Benaki-Museum, Athen

7. Ich habe bei der Restaurierung 1998 Firnis und Schmutz entfernt und nur sehr wenige Retuschen ausgeführt.

8. M. Chatzidakis 1940 (wie Anm. 6), 154-161, Abb. 6-10.

9. Dito, 157f., Abb. 9.

(38,2×28×1,8 cm)[10] (Abb. 58). 1985 publizierte Chatzidakis eine dritte Ikone. Bei dieser handelte es sich um eine Neustiftung an das Johannes-Kloster auf Patmos. Sie mißt 42×30,8 cm und weist nachträglich hinzugefügte russische Silbernimben und -rahmen aus dem 19. Jahrhundert auf.[11] Die zwei zuerst genannten Ikonen hat M. Chatzidakis in die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert, wobei er annahm, daß die Benaki-Ikone etwas älter als die im Byzantinischen Museum sei. Die Patmos-Ikone ist pauschal ins "17. Jahrhundert" datiert worden. Die zwei Ikonen in Athen, obwohl sie "mit geringfügigen Veränderungen dasselbe Vorbild wiederholen", entstammen eindeutig unterschiedlichen Werkstätten, schrieb M. Chatzidakis 1940. Zur Benaki-Ikone meinte er damals: "Ihre Qualität aber läßt keine künstlerische Persönlichkeit durchblicken, die die Initiative für solche Umbildung ergreifen könnte; infolgedessen müssen wir (als byzantinische Zwischenstufe sozusagen) ein Vorbild von einem bedeutenden orthodoxen Künstler vermuten."[12] Einige Zeilen weiter heißt es: "...der Meister aber des Vorbildes wäre vielleicht nicht schwer zu erkennen: Theodoros Poulakis aus Kreta (1622-1692), ein Maler, dem kühne Neuerungen eigen waren...". Als Chatzidakis 1940 von "Umbildung" und "byzantinischer Vorstufe" sprach und den neuen ikonographischen Typus der Kreuzabnahme dem Ikonenmaler Theodoros Poulakis zuschrieb, ging er folgerichtig von ihm bekannten Gegebenheiten und Annahmen aus. Wiederholt mußte er aber, wenn auch en passant, in den nachfolgenden Jahrzehnten auf das Thema zurückkommen. 1985 schließlich, als M. Chatzidakis die Patmos-Ikone publizierte, faßte er das endgültige Ergebnis seiner Forschungen so zusammen: "The Descent from the Cross is represented in the type created in Orthodox iconography, according to the prototype of an engraving by Marcantonio Raimondi (1510-1520). The oldest known example of this type is an icon in the monastery of Lavra by Ioannis Apakás (around 1610, see Chatzidakis 1981, p. 365). The Patmos icon belongs to a simplified version of this type, also adopted in portable icons in the Benaki and the Byzantine Museum, Athens, which means that all three works replicate the same model, a work of an earlier important Cretan painter (Chatzidakis 1947, pp. 38 ff.)."[13] Diesen Forschungsstand hat zuletzt, 1998, Nano Chatzidakis wiedergegeben[14] und lediglich die Datierung der Velimezis-Ikone etwas nach oben korrigiert: nicht 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, sondern "Ende 17. /Anfang 18. Jahrhundert".[15]

Die Forschungsergebnisse von M. Chatzidakis lassen sich heute in vier Punkten zusammenfassen:

1. Nach dem Kupferstich von Marcantonio Raimondi, der zwischen 1510 und 1520 zu datieren und Raffaels Zeichnungen verpflichtet ist, entstand etwa hundert Jahre später in Kreta eine neuartige Kreuzabnahme-Ikonenkomposition.[16] Dieser neue Typus tritt in zwei Versionen auf, einer "einfachen" und einer "erweiterten".[17] Die älteste Ikone, die Kreuzabnahme in der

10. Dito, 156f., Abb. 8.
11. M. Chatzidakis in: *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Athen 1985 (Ausstellungskatalog), 169,172, Kat. Nr. 172; N. Chatzidakis, *Icons. The Velimezis Collection*, Benaki Museum, Athen 1998, 322 und Anm. 4.
12. M. Chatzidakis 1940, 157.
13. M. Chatzidakis 1985 (wie Anm. 11), 169.
14. N. Chatzidakis 1998 (wie Anm. 11), 320-323, Kat. Nr. 39, Farbabb. S. 321. Im Benaki Museum, Inv. Nr. 3729.
15. N. Chatzidakis 1998 (wie Anm. 11), 320.
16. Auch 1945 hat M. Chatzidakis diese Meinung geäußert. Siehe N. Chatzidakis, *op.cit.*, 320.
17. M. Chatzidakis unterscheidet nicht zwischen einem "Zwei-Leiter-" und einem "Drei-Leiter-Typus". Er spricht allgemein von dem "neuen Kreuzabnahme-Typus".

Megiste Lavra, die vom Priester und Ikonenmaler Ioannis Apakás um 1610[18] gemalt wurde, repräsentiere gleich die "erweiterte" Fassung, die nach Chatzidakis die ursprüngliche war.

2. Ikonen, die als zusätzliches Motiv eine dritte Leiter zeigen (Chatzidakis: "einfache Variante"), sind also sekundär. Diese Variante, vermutete M. Chatzidakis, habe höchstwahrscheinlich Theodoros Poulakis erst in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts auf Kreta geschaffen.
3. Die zwei 1940 bekannten Ikonen der "einfachen Variante" sind verhältnismaßig spät, in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, entstanden. Beide lassen in puncto Stil und Qualität zwei verschiedene, eher zweitrangige Maler erkennen. M. Chatzidakis hat dabei nicht versäumt, auf die späteste Ikone, die "Kreuzabnahme Christi" im Benaki-Museum, gemalt und signiert von dem zwischen 1762 und 1786 tätigen Ikonenmaler Stylianos Stavrakis, hinzuweisen, die in unserem Zusammenhang nur deswegen von Interesse sein dürfte, weil sie vom späten Bekanntheitsgrad des Typus zeugt. Weitere direkte Nachfolger hat es wohl nicht mehr gegeben.
4. Das Auftauchen der qualitätvolleren Patmos-Ikone im Jahre 1986 hat also den Forscher nicht veranlaßt, irgend etwas an seiner alten These zu ändern, doch läßt ihre sehr breit angelegte, vorsichtige Datierung in das "17. Jahrhundert" aufhorchen.

Unsere neu entdeckte Ikone, die zweifellos die qualitätvollste und älteste unter den vier heute bekannten Ikonen des "Drei-Leiter-Typus" ist, dürfte Chatzidakis' These sowohl stützen als auch präzisieren. Ich möchte nun den oben genannten vier Punkten nachgehen und beginne mit Raimondis Kupferstich. Dieser wird neuerdings um 1520-1521 datiert und von allen Experten und Kennern der italienischen Renaissance weiterhin mit Raffaels Zeichnungen von ca. 1506-1507 in Zusammenhang gebracht, also Zeichnungen, die aus einer früheren Schaffensperiode Raffaels stammen und die Raffael für sein berühmtes Gemälde der Grabtragung von 1507 (in der Villa Borghese, Rom) ausgeführt hat.[19] Raffaels Zeichnung in der Albertina ist in diesem Zusammenhang sowohl von Chatzidakis als auch von anderen Forschern besonders hervorgehoben worden.[20] Doch bis auf die Drehung der oberen Schulterpartie des herabhängenden Korpus Christi kann man schwerlich weitere Parallelen zum Stich von Marcantonio Raimondi entdecken. Der Stich entspricht mit seinen Maßen – 40,4×28,3 cm –, zumindest in der Höhe, fast genau den Maßen der Apakás-Ikone: 40×36 cm.[21] Man kommt nicht umhin, auch noch auf die spiegelbildliche Holzstich-Variante (34,4×27,6 cm) von Ugo da Carpi hinzuweisen. In der neuesten Forschung wird vermutet, daß in der Werkstatt von Raffael ein Modello der Kreuzabnahme, geschaffen von einem seiner Schüler, vielleicht von G.F. Penni, existiert haben soll. Dieses verlorengegangene Modello, das wahrscheinlich nach älteren Zeichnungen von Raffael entstanden war, sollen die Stiche von Raimondi und Carpi wiedergeben, wobei vermutet wird, daß Carpis Stich dem Modello exakter folgt.[22] In diesem Zusammenhang kommt dem Hinweis von M. Chatzidakis auf "ein kleines byzantinisierendes Triptychon aus dem 16. Jahrhundert mit der Kreuzabnahme nach Raimondis

---

18. M. Chatzidakis 1940, Abb. 7 und N. Chatzidakis, *op.cit.*, 322 und Anm. 3.
19. I.H. Shoemaker, 160, Kat. Nr. 50, Abb. S. 161, in: *The Engravings of Marcantonio Raimondi, Essays by Innis H. Shoemaker and Elisabeth Broun*, Lawrence, Kansas, 1981.
20. Siehe Eckhart Knab, Erwin Mitsch, Konrad Oberhuber, unter Mitarbeit von S. Ferino-Pagden, *Raffael. Die Zeichnungen* (= *Veröffentlichungen der Albertina*, Wien Nr. 19), Stuttgart 1983, 576, Abb. und Kat. Nr. 219.
21. M. Chatzidakis 1940, 155, Anm. 34.
22. Shoemaker, wie Anm. 19, passim; da Carpis Holzstich ist als fig. 35 wiedergegeben.

Stich" im Museo Civico in Bologna[23] ein besonderes Gewicht zu. Meiner Meinung nach steht außer Zweifel, daß Carpis Holzstich das vermeintliche Modello seitenverkehrt wiedergibt. In der Szene der Kreuzabnahme sinkt der Korpus Christi sowohl in der Kunst des Ostens als auch des Westens grundsätzlich, vom Betrachter aus gesehen, nach links. Auch die Muttergottes liegt niedergesunken auf dem Boden von links nach rechts ausgestreckt. Hier aber interessiert nicht so sehr dieses schwierige "italienische" Problem, sondern die evidente und jedem einleuchtende Abhängigkeit der zwei frühesten Ikonen, also der zwei Apakás zugeschriebenen Tafeln, von Raimondis Kupferstich. Es sind dies die Kreuzabnahme-Ikone von Ioannis Apakás in der Megiste Lavra auf dem Athos, auf die bereits M. Chatzidakis hinlänglich hingewiesen hat, und die neu erworbene Kreuzabnahme im Byzantinischen Museum, Athen, die von K.-Ph. Kallaphati ebenso Ioannis Apakás zugeschrieben und ins Ende des 16. Jahrhunderts datiert wird.[24] Letztere war 1940 M. Chatzidakis nicht bekannt. Zusammen mit der primitiven Ikone im Stadtmuseum Athen aus dem späten 17. Jahrhundert[25] haben wir heute also drei Ikonen, die den "Zwei-Leiter-Typus" der Kreuzabnahme Christi nach dem italienischen Vorbild repräsentieren. Der den kretischen Ikonenmalern leicht zugängliche Kupferstich Raimondis ist also als Voraussetzung für die neuartige Ikonenkomposition der Kreuzabnahme anzusehen, und dem heutigen Ikonenbestand nach müßten wir, M. Chatzidakis folgend, die Umsetzung des italienischen Stichs in eine Ikone dem kretischen Ikonenmaler Ioannis Apakás zuschreiben, der, seinen Signaturen zufolge, Priester gewesen ist. Nach M. Chatzidakis existieren keine schriftlichen Quellen über diesen bedeutenden Ikonenmaler, der aus Herakleion auf Kreta stammen soll, wofür schon sein kretischer Name sprechen würde. Die Chronologie seiner signierten Werke läßt sich an der Maltechnik seiner Ikonen ablesen, durch die er als glänzender Meister eigenständiger und prototypischer Kompositionen, die durch westliche Stiche bereichert sind, hervortritt.[26] Nach Ph. I. Piombinos[27] wiederum war Apakás ohne Zweifel in Venedig tätig, obwohl sein Name unter den Priestern im Katalog von S. Giorgio fehlt. In kretischen Dokumenten von 1654-71 sei sein Name zu finden, aber das eben bezweifelt M. Chatzidakis. Piombinos nennt uns nicht die Gründe dafür, doch man kann vermuten, daß der Stil der von Apakás signierten Ikonen den Kunsthistoriker M. Chatzidakis dazu veranlaßte, die Tätigkeit des Malers ans Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu setzen. Zudem läßt sich schnell nachrechnen, daß, wenn die Datierung der vom Priester Apakás signierten Kreuzabnahme auf dem Athos – um 1610 –, stimmen sollte, der Maler ein Alter von mindestens achtzig Jahren erreicht hatte.

Ioannis Apakás werden neben der Kreuzabnahme in der Megiste Lavra auf dem Athos noch weitere zehn signierte Ikonen zugeschrieben.[28] Wenn unsere Annahme stimmen sollte, wären

23. M. Chatzidakis 1940, 156, Anm. 39, bezieht sich auf W. Krönig, *Der italienische Einfluß in der flämischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts* (Diss.), 1936, 140.

24. *Βυζαντινό Μουσείο, Τα νέα αποκτήματα (1986-1996)*, Athen 1997, 60, Kat. Nr. 15, Abb. 61: "Ende 16. Jahrhundert" (K.-Ph. Kallaphati).

25. N. Chatzidakis, *op.cit.*, 322, Farbabb. 194 und dies., *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance* (Ausstellungskatalog), Charleroi 1982, Kat. Nr. 36, Abb. 20.

26. M. Chatzidakis, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Athen 1987, 175-177.

27. Ph. I. Piombinos, *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Athen 1984, 47.

28. Über Ioannis Apakás und sein Werk siehe M. Chatzidakis, *op.cit.*, (wie Anm. 26), 1, 175-177, Abb. 32-35 mit weiterführender Bibliographie. Siehe außerdem A. Skovran, Nepoznato delo zografa Jovana Apake (Un œuvre inconnue du peintre Jean Apakas), *Zograf* 4 (1972), 43-53.

also heute nicht elf (die nicht signierte Kreuzabnahme im Byzantinischen Museum mitgezählt), sondern zwölf Ikonen von Ioannis Apakás bekannt. Mit unserer Ikone tritt er als führender Ikonenmaler seiner Zeit auf, denn sein Stil hat eine Entwicklung durchgemacht, die hier, in ihrer gereiften und besten Phase, byzantinische und westliche Elemente harmonisch miteinander verbindet. In dieser späteren Periode ist Apakás' Stil am ehesten mit dem Stil seines berühmteren und tüchtigeren Zeitgenossen Emmanuel P. Lambardos[29] zu vergleichen, dem er im zeichnerischen Können, in der Beherrschung der Komposition und in der ausgesuchten Koloristik in nichts nachsteht. Einen unserer Ikone ähnlichen Stil vertreten zwei Ikonen von Lambardos: die Beweinung Christi im Byzantinischen Museum, Athen, die in den Anfang des 17. Jahrhunderts datiert wird, und die Kreuzigung in der Sammlung der Ermitage, St. Petersburg.[30]

Die neu entdeckte Ikone vertritt also den "Drei-Leiter-Typus" der Kreuzabnahme, der zwar vom italienischen Vorbild inspiriert ist, aber eine selbständige künstlerische Persönlichkeit erkennen läßt. Wie die Patmos-Ikone und die beiden Athener Ikonen, zeigt unsere Kreuzabnahme das Motiv einer dritten Leiter und genau zehn Figuren in fast identischen Posen. In künstlerischer Hinsicht ragt unsere Ikone aber weit über die Athener Werke und auch über die bessere Patmos-Ikone heraus.

Die Komposition wird hier, wie nur auf der Patmos-Ikone, durch den felsigen Hintergrund mit den Gebäuden Jerusalems belebt. Aber alle Formen sind delikater; man beachte die fragileren Leitern, die akribisch und gekonnt modellierten Formen (Abb. 53-56), die reiche Farbnuancierung der Gewänder, die feinen Chrysographien, ganz zu schweigen von den wunderbar modellierten Inkarnaten. Die differenzierten Faltenwürfe sind eine Besonderheit dieses Malers: zu beobachten ist eine Symbiose verschiedener Modellierungsarten, die eingangs erwähnt wurde und die sich insbesondere bei den Gewandteilen äußert – z.B. die dicht gestrichelte Modellierung bei allen drei farbig sehr zart abgesetzten Gewändern der unten rechts knienden jungen Frau (Abb. 54); im weiteren ein lasierender (nicht überlasierender) Farbauftrag, insbesondere bei den Untergewändern der zwei Männer, Johannes und Josef von Arimathäa, die den Korpus Christi halten: Dadurch erscheinen diese Gewänder wie aus Seide. Dann sind die sehr bemerkenswerten rosa-weißen Lichter auf dem roten Himation des Johannes zu nennen (Abb. 53), die man so nur am malen-

29. Zu diesem Ikonenmaler siehe Piombinos, *op.cit.*, 219. Er, der Neffe von Emmanuel N. Lambardos (belegt 1587-1631, ebenda, 218f.), soll nach Piombinos in Dokumenten in Chandex in den Jahren 1623-44 erwähnt worden sein. M. Chatzidakis bezweifelt das. In der Forschung scheint die Unterscheidung zwischen diesen beiden Lambardos noch nicht abgeschlossen zu sein. Die Angaben sind sehr verwirrend. Zu den beiden Lambardos siehe auch Ch. Baltoyianni, *Icons. Mother of God*, Athen 1994, 92 mit weiteren bibliographischen Angaben. Auf jeden Fall meinen wir hier jenen Maler, der den "byzantinischen" Stil vertritt. Sollte unsere Annahme stimmen, handelt es sich um den Ikonenmaler Emmanuel P. Lambardos, den Neffen des gleichnamigen Ikonenmalers aus Herakleion (belegt 1587-1631). Emmanuel P. Lambardos wird später erwähnt: 1613-1644. Sein Stil ist merkwürdigerweise traditioneller als jener seines Onkels und sehr gut an der großen Kreuzigung in der St. Petersburger Ermitage zu studieren. Vgl. J. Pjatnickij, Kat. Nr. 271, in: *Iz kollekcij akademika N.P. Lichačeva, Katalog vystavki*, St. Petersburg 1993, Farbabb. Ch. Baltoyanni hat E.P. Lambardos zu Recht die zwei signierten Ikonen in S. Giorgio in Venedig zugeschrieben: die "1613-18" datierte Kreuzigung (M.I. Manousakas - Ath.D. Paliouras, *Οδηγός του Μουσείου των εικόνων και του ναού του Αγίου Γεωργίου*, Venedig 1976, Kat. Nr. 201, 56, Farbabb.) und die Ikone "Johannes mit Prochoros auf Patmos" (ebenda, 34, Kat. Nr. 35, Farbabb.). Ihm, dem byzantinisch-traditionelleren und doch jüngeren Maler müßte man auch die Kreuzigung aus der Lichačev-Sammlung in der Ermitage zuschreiben, die sich eben keineswegs stilistisch mit der "Anbetung der Weisen" in der Andreadis-Sammlung in Athen vergleichen läßt (so will es Jurij Pjatnickij, *op.cit.* in Anm. 29 weiter oben) und außerdem noch die Beweinung aus dem Byzantinischen Museum, Athen, frühes 17. Jh. (*Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Athen 1994, Kat. Nr. 9). Siehe auch M. Chatzidakis - E. Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Athen 1997, 141-149 mit weiterführender Bibliographie.

30. *Θησαυροί της Ορθοδοξίας* (wie Anm. 29). Zur Kreuzigung von Lambardos siehe Pjatnickij (wie Anm. 29).

den Lukas auf der frühen Ikone von El Greco sieht. Schließlich kommen wiederum sehr konservativ anmutende, byzantinisierende Faltenwürfe auf den Gewändern der Muttergottes vor. Unter anderem bei letzteren äußern sich formale Besonderheiten des Ioannis Apakás, die man bei anderen Malern seiner Zeit vergeblich sucht. Sie sind fast identisch auf seiner signierten Deesis-Ikone auf Patmos[31] zu finden. Die ziemlich verschmutzte Malerei der Deesis-Ikone des Apakás läßt sich bis in solche Details wie die vorgeritzte Zeichnung sehr gut an einer ausgezeichneten Farbabbildung studieren, während wir von hier aus keine Möglichkeit haben, auf die anderen signierten Ikonen Apakás einzugehen. Man vergleiche die charakteristische Form und Modellierung der Lichter auf dem blauen Untergewand, das die Knie der Muttergottes markiert, bzw. die Form der Lichter am Gewand der Frau, die an den Füßen Christi weint, dann die sehr charakteristischen nervösen, ja dynamischen Lichter auf dem Obergewand des Josef, das über seinem Bein liegt. Diese und andere Lichter finden sich an diversen Stellen auf den Figuren des Apostels Andreas und der heiligen Paraskeva auf der von Apakás signierten Deesis-Ikone auf Patmos.

Hierzu einige weitere Beispiele, die, wie ich meine, für dieselbe Hand sprechen: Die Deesis-Ikone von Apakás auf Patmos hat M. Chatzidakis vielleicht etwas zu früh, in die Zeit um 1600 datiert. Er hat insbesondere ihre "farbige Sensibilität", die "feinen und dichten linearen Lichter auf den Gesichtern", die "Technik einer in die Details gehenden Miniatur" gelobt, aber auch die "etwas trockene Anlage" moniert.[32] Von einer "trockenen Anlage" kann auf unserer Kreuzabnahme freilich nicht die Rede sein. Dies ist nicht verwunderlich, weil, wenn die Datierung der Kreuzabnahme von Apakás in der Megiste Lavra um 1610 stimmt, unsere Ikone später zu datieren wäre, also in einer späteren künstlerischen Phase des Malers entstanden wäre, als sich seine künstlerischen und maltechnischen Qualitäten voll entwickelt hatten. Daß Ioannis Apakás seine Maltechnik, sei es nach zehn oder auch zwanzig Jahren – von der Kreuzabnahme in der Lavra auf dem Athos, über die Deesis-Ikone auf Patmos bis zu unserer Ikone – verfeinert hat, ist nur natürlich. Er ist aber auch als künstlerische Persönlichkeit gewachsen, denn nach der Entdeckung, die wir mit unserer Ikone gemacht haben, dürfen wir behaupten, daß es Apakás gewesen ist, der nicht nur in seinen jungen Jahren Raimondis Kupferstich kopiert hat, sondern später auch seine eigene, sehr selbständige Variante, wenn auch inspiriert von Raimondis Stich, geschaffen hat. Unsere Ikone ist sozusagen das missing link, jenes Werk eines "bedeutenden orthodoxen Künstlers", den 1940 M. Chatzidakis im Maler der Kreuzabnahme im Byzantinischen Museum zu Recht nicht finden konnte, aber intuitiv gesucht hat.

Dabei sind diese Ikonographie, die es in der Tat verdient, als "neu" bezeichnet zu werden, und die Lösung, die Apakás für die Komposition gefunden hat, höchst bemerkenswert und verdienen eine besondere Würdigung, die ihnen bis jetzt (da man nur späte Kopien bescheidener Qualität kannte) versagt geblieben war. 1940 schrieb M. Chatzidakis, als er die Velimezis-Kreuzabnahme mit dem Stich verglich: "Die Komposition bleibt dieselbe; aber die obere und

---

31. M. Chatzidakis, *Patmos. Die Schätze des Klosters*, Athen 1988, 122, Abb. 39, 40. Inzwischen ist mir die Pietà-Ikone mit Johannes und Josef von Arimathäa, signiert von Petros Kládos, 67 × 67 cm, in der Kirche S. Fosca in Venedig, zur Kenntnis gelangt, die Nano Chatzidakis ausführlich besprochen hat (N. Chatzidakis, *Da Candia a Venezia. Icone greche in Italia. XV-XVI secolo*, Ausst. Kat. Museo Correr Venedig, Athen 1993, 32-35, Kat. Nr. 3, 2 Abb.). Ich kann nicht umhin, auf stilistische Berührungspunkte zwischen dieser Ikone und unserer Kreuzabnahme hinzuweisen, die sich in der Behandlung der Inkarnate und einiger Gewandfalten äußern. Da Nano Chatzidakis die Pietà in die Mitte des 15. Jahrhunderts(!) datiert, ist mir bewußt, wie problematisch es ist, diese beiden zeitlich so weit auseinanderliegenden Werke zu vergleichen. Ich möchte doch annehmen, daß Petros Kládos und Ioannis Apakás Zeitgenossen waren.

32. M. Chatzidakis (wie Anm. 31), 122.

untere Gruppe sind hier durch die an den Füßen Christi weinende Maria Magdalena[33] verbunden. Bemerkenswert ist ferner, daß eine dritte Leiter hinzugefügt ist, was eine gewisse Unklarheit bewirkt; außerdem sind Bäume und Stadt weggelassen. So scheint diese Ikone eine weitere Umbildung des Stichs, immer in dem oben erklärten byzantinischen Formsinn, zu sein."[34]

Damit ist das Wichtigste gesagt worden; ein kurzer Vergleich zwischen Apakás' Komposition nach dem Stich Raimondis und unserer Ikone lohnt trotzdem. Wenn wir beide Ikonenkompositionen als Momentaufnahmen betrachten, könnte man mit einem gewissen Recht die "italienische" Komposition als das unmittelbare Kontinuum der Apakás-Variante begreifen. Der entscheidende Unterschied zum "Drei-Leiter-Typus" wäre also, daß bei den römischen Stichen (spiegelbildlich bei Carpi) der Nagel von der Linken Christi bereits herausgezogen ist, ja herausgezogen sein muß, um die in sich zusammenfallende Drehung des Körpers plausibel zu machen. Dem kann man aber nach einigen weiteren Überlegungen widersprechen. Apakás' Komposition auf unserer Ikone und Raimondis Kupferstich berühren sich nicht so sehr in Haltungen und Gesten – eigentlich sind sie in solchen Details weit voneinander entfernt – sondern in ihrem quasi "fotografischen" Realismus. Es ist von Apakás sehr glaubhaft dargestellt worden, wie der Körper Christi, der schwere Körper eines erwachsenen Mannes, auf unserer Ikone gehalten wird. Der Leichnam wird ja praktisch von nicht weniger als fünf Personen gestützt und gehalten. Kann man dagegen glauben, daß der junge Johannes und Josef von Arimathäa, wie auf Raimondis Kupferstich und auch auf den beiden Ikonen von Apakás zu sehen ist, auch noch einen einzigen Augenblick den Korpus Christi festhalten könnten? Nein. Man hat vielmehr das Gefühl, daß der schwere Leichnam gleich auf die Frauen herabstürzen wird.

Es ist anzunehmen, daß Apakás, nachdem er den Kupferstich, freilich keineswegs sklavisch,[35] in eine Ikonenkomposition umgesetzt hat, nach einer eigenständigen Version gesucht hat. Dabei ist er zwar von Raimondis Stich und seiner eigenen Umsetzung in Ikonen inspiriert worden, doch im Resultat überwiegen letztendlich originelle Motive und Umformungen des autarken griechischen Ikonenmalers, deren Qualitäten immerhin noch im 18. Jahrhundert Nachfolger gefunden haben. Auf der Kreuzabnahme vom "Drei-Leiter-Typus" von Apakás agieren zehn Personen; eine Frauenfigur ist hinzugekommen, sowie die dritte Leiter. Die beinahe barocke Komposition läßt sich in zweifacher Hinsicht teilen: zunächst einmal in oben und unten, in eine männliche und eine weibliche Gruppe aus jeweils fünf Gestalten, die zwei verschiedene Ordnungen bilden. Diese könnten zwei selbständige Szenen sein, wenn sie nicht, wie schon M. Chatzidakis bemerkt hat, durch die an den Füßen Christi weinende Frau verbunden wären. Die männliche Gruppe bildet die Szene der Kreuzabnahme, die weibliche Gruppe die Szene, die man mit gewissem Vorbehalt als "Beweinung Christi" bezeichnen könnte. Denn der statischen Frauengruppe zu Füßen des Kreuzes, die ein Dreieck bildet, ist das Thema der in Ohnmacht und Trauer gesunkenen Muttergottes und ihrer Tröstung durch die übrigen Frauen zugewiesen worden. Ein Klageweib, das die Arme dramatisch hochwirft, wäre hier falsch am Platze. Der weiblichen entgegengesetzt ist die männliche Gruppe darüber, die in ein Viereck (bei Raimondi ist es ein Dreieck!) komponiert ist. Sie zeichnet sich durch ihre konträre Dynamik aus, die

---

33. Es ist hier, so wie ich in Anm. 6 vermerkt habe, eine andere Maria dargestellt.

34. M. Chatzidakis 1940, 157.

35. Neben dem Engelpaar sind zusätzliche Frauenfiguren unterschiedlicher Zahl auf der Athos-Ikone und der Ikone im Byzantinischen Museum hinzugekommen.

durch die bewegten Silhouetten noch gesteigert wird. Auf Anhieb sind die allerwichtigsten Personen – Christus und die Muttergottes – zu erkennen, zumal sie den Mittelpunkt beider Gruppen bilden. In einer weiteren Hinsicht entsprechen sich die Gestalten Christi und der Muttergottes: sowohl der tote Körper Christi als auch seine in Ohnmacht gefallene Mutter sind schlaff, so daß beide gestützt werden müssen, um nicht ganz zusammenzufallen. Die Körperkonturen Christi finden zudem ihr Spiegelbild in den Körperkonturen der Muttergottes, bis in ihre seitlich hängende Rechte hinein. Johannes stützt den Kopf Christi so wie die Frau in der Mitte den Kopf der Muttergottes stützt. Beide Sujets bilden also das große Ganze – ein kompliziertes Flechtwerk von Haltungen und Gebärden, das einer psychologischen Studie der Trauer gleichkommt. Eine Besonderheit dieser Ikone sind die fehlenden Nimben, denn mindestens sechs, wenn nicht sieben Personen, müßten eigentlich nimbiert sein. Christus und die Muttergottes sind als einzige auf der späten Benaki-Ikone nimbiert, während auf unserer Ikone nicht einmal Christus einen Nimbus aufweist. Welcher Gewinn sich daraus für die Komposition ergibt, zeigt der Vergleich mit der Benaki- und vor allem der Patmos-Kreuzabnahme, bei der alle zehn Figuren nimbiert sind.[36]

Während die Lavra-Ikone als ikonographisches Plagiat eines westlichen Bildes bezeichnet werden kann, stellt sich bei dem "Drei-Leiter-Typus", der eine Synthese aus byzantinischen und Renaissance-Motiven ist, die Frage: überwiegt hier das westliche oder das byzantinisch-orthodoxe ikonographische Element? Um dieser Frage nachzugehen, bedarf es einer wenigstens kurzen Beschäftigung mit der historischen Entwicklung der Ikonographie der Kreuzabnahme in Ost und West, bis zum Zeitpunkt der Entstehung unserer Ikone, also nach etwa 1610-20. Man kann in der Tat die wunderbare Ausgewogenheit dieser Komposition nicht richtig würdigen, wenn ihre bemerkenswerte Ikonographie nicht mit ihren Vorläufern verglichen wurde.

Woran ist die Neuerfindung festzumachen und welche Wurzeln hat sie? Vom 12. bis ins 14. Jahrhundert hinein dominiert in Ost und West folgende sehr stabile Ikonographie der Kreuzabnahme: Josef von Arimathäa hält den Leib Christi. Die Muttergottes steht links im Bild und hält oder küßt die Rechte Christi, während Nikodemus rechts im Bild, zu Füßen des Kreuzes, kniet und mit einer Zange die Nägel aus den Füßen Christi herauszieht. Hinzuweisen wäre z.B. auf die Ikone aus einem Thessaloniker Epistyl, 2. Hälfte 12. Jahrhundert, heute im Kloster Vatopedi auf Athos,[37] auf ein Fresko in Aquileia und ein westliches Diptychon in Perugia mit dem Motiv der Leiter.[38] Die berühmte Miniatur aus dem griechischen Evangeliar im Kloster Iviron aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts[39] und zwei armenische Miniaturen mit dem Motiv der Leiter aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts (von 1267/68[40] und 1286[41]) setzen die Kreuzabnahme besonders phantasievoll in Szene. Das Motiv der Leiter am Kreuz ist übrigens ein altes. Es findet sich schon auf einer koptischen Miniatur,[42] auf einer Tafel im Vatikan,[43] auf einem Fresko aus dem

36. Wieweit sie original sind, kann erst nach Abnahme der später hinzugefügten Silbernimben erkannt werden.

37. *Treasures of Mount Athos* (Ausstellungskatalog), Thessaloniki 1997, 57-59, Abb. S. 59.

38. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1960², Abb. 513, 514. Die Leiter und das Herausziehen der Nägel finden sich in Nerezi (1164) und ähnlich in Mileševo (um 1235).

39. P. Huber, *Athos*, Zürich 1982, Abb. 148. Im selben Evangeliar kommt eine ans Kreuz angelehnte Leiter vor, dito, Abb. 142.

40. V.O. Kazarjan - S.S. Manukjan, *Matendaran, Armjanskaja rukopisnaja kniga VI-XIV vekov*, 1, Moskau 1991, Abb. 238.

41. Ebenda, Abb. 282.

42. Millet (wie Anm. 38), Abb. 493.

43. Dito, Abb. 500.

13. Jahrhundert in Venedig,[44] auf dem übrigens der linke Arm Christi genauso senkrecht herabhängt, wie auf der mindestens 200 Jahre späteren Zeichnung Raffaels. Die Leiter finden wir z.B. auf dem Reliquiar des Bessarion,[45] auf dem Retabel von Duccio in Siena,[46] auf dem Fresko in Sv. Nikita bei Čučer (um 1305) und auf der Bronzetür im russischen Aleksandrovo (14. Jh.).[47] Zwei Leitern wiederum zeigt bereits die Kreuzabnahme auf dem russischen Omophorion des Heiligen Arsenij von Tver' (gest. 1409).[48]

In Zusammenhang mit unserer Ikone ist es wichtig, darauf hinzuweisen, daß seit dem 12. Jahrhundert ein neues Motiv hinzukommt. Die Muttergottes berührt mit ihrem Gesicht den hängenden Kopf Christi, etwa so, wie sich auf unserer Ikone die Gesichter des Johannes und Christi berühren. Zu finden ist dieses Motiv unter anderem auf dem Berner Diptychon von 1290/96,[49] auf dem erwähnten Fresko in Sv. Nikita (um 1305), auf dem Fresko in der serbischen Kirche von Gračanica (1321)[50] wie auf dem fast zeitgleichen Fresko von Pietro Lorenzetti.[51] Um 1325 wird es dargestellt in S. Francesco in Assisi und auf dem Altar-Retabel aus Rimini, um 1330, im Palazzo Barberini, Rom.[52] Der Typus mit der links im Bild hinter dem Korpus Christi stehenden Muttergottes bleibt zunächst sowohl im Westen wie im Osten üblich, doch im 15. Jahrhundert ändert sich dies. Zur Kreuzabnahme, einer Randszene auf dem Rahmen der großformatigen Gottesmutterikone im Museum Benaki, die Andreas Ritzos zugeschrieben wird,[53] schrieb M. Chatzidakis 1977, sie sei "...eng mit den Werken des kretischen Malers Andreas Ritzos (1421-97) verwandt. Szene frei von jedem italienischen Einfluß[54]... Die auf einem Podest erhöhte Gottesmutter stützt den schlaffen Leichnam Christi unter den Achseln, während der auf einer Leiter stehende Josef ihn bei den Hüften hält. Eine der Frauen und der hl. Johannes küssen jeder eine Hand Christi; der kniende Nikodemus versucht, die Nägel aus dem linken Fuß zu ziehen. Drei Frauen wohnen der Szene weinend bei. Die gut ausgewogene Komposition ist für die die Tradition des 14. Jahrhunderts fortsetzende kretische Malerei des 16. Jahrhunderts typisch."[55] Als Fra Angelico die Pala di Santa Trinità in den Jahren 1437-40 schuf,[56] war Andreas Ritzos gerade 16-19 jährig. Beide Beispiele zeigen, wie sehr sich im Quattrocento die Wege von Ost und West voneinander getrennt haben. Fra Angelicos großartige Komposition wartet mit diversen Neuerungen auf. In unserem Zusammenhang ist auf die zwei

---

44. Dito, 476, Abb. 502.

45. Dito, Abb. 501.

46. Duccio di Buoninsegna (* Siena (?) um 1255, † ebd. 1319); überwand die byzantinische Tradition und begründete die gotische Malerei in Siena. Hauptwerk: "Maestà" mit zahlreichen Predellentafeln [unvollständig] (1308-11).

47. Millet, *op.cit.*, Abb. 507.

48. Dito, Abb. 312.

49. Im Historischen Museum Bern. Siehe P. Huber, *Bild und Botschaft*, Zürich und Freiburg i. Br. 1973, Farbabb. 17d.

50. Sv. Radojčić, *Odabrani članci i studije 1933-1978*, Belgrad 1982, Farbabb. 183.

51. Pietro Lorenzetti (* Siena um 1280, † vermutl. ebd. 1348). Freskenzyklus in Assisi (1326-30), "Geburt Mariä" (1335-42; Siena, Museo dell'Opera del Duomo), in strengem, monumentalem gotischem Stil.

52. R. Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Renaissance*, Stuttgart 1966, Abb. 116.

53. N. Chatzidakis (wie Anm. 11), 326, Abb. 196.

54. M. Chatzidakis in: K. Weitzmann - M. Chatzidakis - S. Radojčić, *Die Ikonen in Sinai, Griechenland und Jugoslawien*, Beograd - Herrsching 1977, 121, Kat. Nr. 121.

55. Dito, 227f.

56. E. Morante - U. Baldini, *L'opera completa dell'Angelico* (= *Classici dell'Arte* 38), Milano 1970, 99, Taf. 12-13.

Leitern und insbesondere auf die männliche Figur auf der linken Leiter hinzuweisen – es ist der nimbierte Nikodemus, der sich über den Balken beugt, um den Arm Christi gerade noch zu halten, welchem der Mann auf unserer Kreuzabnahme eher entspricht als die entsprechende Figur auf Raimondis Stich. Auf eine Predella mit der Kreuzigung von Luca Signorelli[57] vom Anfang des 16. Jahrhunderts,[58] also etwa zeitgleich mit Raffaels Zeichnungen zu seiner Grabtragung, könnte sich, was die Plazierung der Gruppe der vier Frauen vor dem Kreuz betrifft (Johannes steht links, etwas abseits), Raimondis Stich beziehen. Doch bei Raimondi fehlt die weinende Frau zu Füßen Christi, die sich bei Apakás und seinen Nachfolgern findet. Die russische Ikonenmalerei des 17. Jahrhunderts pflegt die traditionelle Ikonographie mit einer Leiter weiter. Seltene russische Kompositionen mit zwei Leitern, die vom Ende des 18. Jahrhunderts stammen, sind ebenso weit entfernt von der Ikonographie des Apakás.

Was zeigt uns also dieser kurze Überblick über die sieben Jahrhunderte lang sich wandelnde Ikonographie der Kreuzabnahme Christi? Er wirft Licht auf die Genese einzelner Motive und die Art, wie die verschiedenen Künstler mit ihnen umgegangen sind. Er zeigt, daß in ikonographischer Hinsicht der "Drei-Leiter-Typus" des Apakás sowohl auf byzantinischen als auch auf westlichen Vorbildern beruht. Welche überwiegen, läßt sich nicht genau sagen. Welchen Gewinn können wir aus den methodischen Vorgehensweisen ziehen? Wohl die Einsicht, daß sich in diesem Werk das Schöpferische eines bedeutenden kretischen Künstlers offenbart. Und bei allen so nützlichen, aber trockenen Angaben ist zu hoffen, daß die Aussage des Bildes und die Wertung des rein Künstlerischen nicht auf der Strecke geblieben sind. Denn in diesem Meisterwerk von Apakás sind Innovation mit hohem handwerklichem Können, die Dramatik des Themas mit adäquatem Stil und Form, die Aussage eines Gläubigen mit höchster künstlerischer Leistung glücklich gepaart. Die Kreuzabnahme vom "Drei-Leiter-Typus" von Apakás ist ein Bildwerk, das imstande ist, jeden zu bewegen. Doch, so wunderbar diese großartige Komposition auch war, ihr war keine große Zukunft beschieden. Man hätte sich schon bei der Kreuzabnahme im Benaki-Museum fragen können, warum eine so neue und geglückte Ikonographie nur wenige Nachahmer gefunden hat. Merkwürdig ist, daß die Apakás-Ikone nach Raimondis Stich ebenso nur ein paar und auch nicht die besten Nachfolger gefunden hat.[59] Um so wichtiger erscheint die Entdeckung unserer Ikone, die das Prädikat eines echten Kunstwerks verdient.

---

57. Signorelli, Luca (* Cortona um 1445/50, † ebd. 14.10. 1523); Fresken in Loreto (um 1480), Rom (1482/83), Perugia (1484) und v.a. im Dom von Orvieto (1499-1504) sowie religiöse und mythologische Tafelbilder.

58. R. Oertel, *Frühe italienische Malerei in Altenburg*, Berlin 1961, 176, Taf. 71. Vgl. noch die Kreuzabnahme Peruginos von ca. 1507 in der Accademia, Florenz.

59. Man braucht sich nur die Unbedarftheit des Ikonenmalers der Kreuzabnahme im Stadtmuseum von Athen vor Augen zu führen. Zu dieser Ikone siehe Anm. 25 weiter oben.

Einige Anmerkungen zum Thema der Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" in der Ikonenmalerei

Alexandra Sucrow

Unter den zahlreichen Bildern der Gottesmutter in der byzantinischen Kunst findet sich ein vergleichsweise recht seltenes Thema, welches einer erschöpfenden wissenschaftlichen Bearbeitung bisher entbehrt.

Die Gottesmutter "Nie verwelkende Rose", "Rodon to Amaranton" oder "Bogomater' Neuvjadaemyj cvet" bezeichnet einen Typus der Mariendarstellung, der sich in nachbyzantinischer Zeit – und auch dann erst an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert – im griechischen, russischen und im gesamten slawischen Raum etabliert hat. Die Ikonographie des Themas birgt bei näherem Hinsehen Ungewöhnliches, der byzantinischen Tradition Fremdes – nicht selten in einer Zeit, in der die ostkirchliche Kunst bereits vielfach durch jene der Westkirche geprägt ist, und Anlaß, zu überlegen, welche Einflüsse dieses Bild der Gottesmutter in sich trägt.

Einiges ist bereits zur Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" geschrieben worden.[1] Die verstreuten Fakten zusammenzutragen, zu sortieren, zu kommentieren und einige neue Gedanken hinzuzufügen, soll Aufgabe des folgenden Artikels sein und Anstoß zu einer tiefergehenden Erforschung des Themas geben.

Zwei Ikonen bilden den Ausgangspunkt der Betrachtungen: Ein griechisches Triptychon der Sammlung Velimezis, dessen Mittelteil die Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" zeigt, trägt die Jahreszahl 1754[2] (Abb. 61). Ein Bild desselben Themas im Ikonen-Museum Recklinghausen, ebenfalls eine griechische Arbeit, stammt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts[3] (Abb. 59).

Das Motiv der Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" erscheint häufig – wie bei der Ikone der Sammlung Velimezis – als Mittelteil eines Triptychons.[4] Kleine, symmetrisch an den Längskanten des Holzes situierte V-förmige Kerben lassen auch bei dem Recklinghäuser Stück darauf schließen, daß es ursprünglich Zentrum eines Triptychons gewesen ist. Vielleicht hatte die Ikone neben den Seitenflügeln noch ein angesetztes Kopf- und/oder Fußteil. Die fehlende Vergoldung mit stufigem Kontur im unteren Bildbereich könnte ein entsprechender Hinweis sein.

---

1. A. Xyngopoulos, *Μουσείον Μπενάκη. Κατάλογος των εικόνων*, Athen 1936, Nr. 71, 95, Abb. 49b; D. Pallas, Η Θεοτόκος Ρόδον το αμάραντον, in: *ADelt* 26 (1971), Meletai, 224-238; D. Papastratos, *Paper Icons*, 1, Athen 1990, 131-142, Abb. 122-133; Siftung pro Oriente (Hrsg.), *Ikonen. Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griechenland*, Graz 1993, 255f, Nr. 70 mit Abb.; Th. Gouma-Peterson, An 18th Century Deesis Icon and its Cultural Context, in: *ΔΧΑΕ* ΙΖ′ (1993-1994), 331-346, Abb. 1f, 8ff; J. Fleischer, *Greek and Russian Icons*, Catalogue, Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen 1995, 48f, Nr. 14.

2. N. Chatzidakis, *Icons. The Velimezis Collection*, Athen 1998, 402f, Nr. 61 mit Abb.

3. Inv. Nr. 472. Kunstsammlungen der Stadt Recklinghausen (Hrsg.), *Ikonen-Museum*, Recklinghausen 1976, 174, Nr. 168.

4. Ebenso bei einem Triptychon, nordgriechisch, 18. Jahrhundert, der Sammlung Abou Adal; M. Chatzidakis, in: *Icônes grecques, melkites, russes, Collection privée du Liban*, Genf 1993, 148-151, Nr. 44 mit Abb. Weitere Beispiele s. N. Chatzidakis, *op.cit.*, 402-404.

Im Umkreis der Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" erscheinen häufig die Heiligen Georgios und Demetrios. Andere Heilige an dieser Stelle sind vielleicht der besitzenden Kirche oder dem Stifter der Ikone als Schutz- bzw. Namenspatron verbunden. Sie präsentieren sich manchmal gar mit Szenen aus ihrem Leben.[5]

Die Ikonographie des Themas ist weitgehend festgelegt: Maria erscheint in Dreiviertelfigur im Typus der Hodegetria. Sie bildet das Zentrum einer Rosenblüte und hält selbst eine Rose in der Rechten. Mit der Linken umfängt sie den auf ihrem Schoß, manchmal in einer eigenen Rosenblüte oder auf einem Podest stehenden Christusknaben (Abb. 60).

Beide, Mutter und Kind, sind repräsentativ und kostbar gekleidet. Maria trägt ein, meist in Gold oder Ocker gehaltenes Gewand mit edelstein- und perlenbesetztem Hals- und Ärmelsaum sowie einen ebenso kostbar gesäumten, über der Brust durch eine meist blütenförmige Agraffe geschlossenen Mantel aus rot und gold gemustertem Blumenstoff, der sich auch über ihren mit einem dünnen Tuch locker bedeckten Kopf zieht. Der Christusknabe trägt ein mit Blütenornamenten, Perlen und Steinen besetztes goldfarbenes, manchmal gemustertes Gewand, dessen weit geschnittene Ärmel den Blick auf die verzierten Manschetten eines Unterkleides frei lassen.

Zusätzlich zu Nimbus und Kreuznimbus sind beide Figuren bekrönt. Der Knabe trägt eine meist mit einem Kreuz besetzte Weltkugel und ein Szepter in den Händen, das die Form einer Ähre hat und aus dessen Spitze Blatt- oder Blütenwerk sprießt.

Überfangen wird die Gruppe von einem Schriftband in den Händen zweier – manchmal als Michael und Gabriel bezeichneter – Engel in Halbfigur.

Die Inschrift, ihre Ausformulierung und Länge, richtet sich nach der Ausführlichkeit der Gesamtdarstellung: ΡΟΔΟΝ ΤΟ ΑΜΑΡΑΝΤΟΝ ΧΑΙΡΕ Η ΜΟΝΗ ΒΛΑCΤΗCΑCΑ ΤΟ ΜΥΛΟΝ ΤΟ ΕΥΟCΜΟΝ (Unverwelkliche Rose, sei gegrüßt, die Du allein die duftende Frucht / den duftenden Apfel hast gedeihen lassen) – diese Worte bezeichnen fast immer das Motiv, manches Mal finden sich gar weitere Textzeilen auf zusätzlichen Schriftrollen in der Linken der Engel, welche die Gottesmutter als strahlende Morgendämmerung begrüßen und sie als jene preisen, welche die Ähre keimen läßt (Abb. 59). Die Textstellen weisen auf die literarische Quelle des Themas, den Akathistos-Hymnos des Hymnographen Joseph (816-886), der sich genau dieser und weiterer Vergleiche zur verherrlichenden Beschreibung der Gottesmutter bedient.[6]

Zahlreiche der im Hymnos genannten Gleichnisse finden auch bildlichen Eingang in das Thema der Gottesmutter "Nie verwelkende Rose": Über den Bildgrund verteilen sich in Kombination und Anzahl variierende Darstellungen, die auf den Hymnos Bezug nehmen. Das Werk der Sammlung Velimezis (Abb. 61) bietet ein ausführliches Beispiel seiner Art. Eine genaue Zuordnung von Darstellung und Vers ist allerdings nicht immer möglich, da der Hymnentext verschiedene Bilder in wortreicher Variation mehrmals wiederholt. Sonne und

5. Das bereits oben erwähnte Triptychon der Sammlung Abou Adal zeigt die Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" flankiert von den Erzengeln Gabriel und Michael, im unteren Bereich von Mittelteil und Seitenflügeln die Kriegerheiligen Eustachios, Theodoros, Georgios und Demetrios zu Pferd, während der obere Bereich der Seitenflügel mit einzelnen Heiligenfiguren und der Feurigen Himmelfahrt des Elias geschmückt ist.

6. Hier und im folgenden beziehe ich mich auf die bei A. Pätzold, *Der Akathistoshymnos*, Stuttgart 1989, 119-135, abgedruckte zweisprachige Fassung.

Stern, zu beiden Seiten der Gottesmutter mit Kind, weisen etwa auf die Bezeichnung Mariae als "den Stern, der die Sonne anzeigt",[7] als "Mutter des unvergänglichen Sterns" oder "Morgenstrahl des mystischen Tages".[8] Die "Himmelsleiter, auf welcher Gott herniederstieg",[9] erscheint genauso wie der "ersehnte Weihrauch des Gebets"[10] in der Form eines Weihrauchfasses als Bild für Maria und wie der "Leuchter des unvergänglichen Lichtes".[11] Ein dargestellter Altar ließe sich als "Tafel, die reiches Erbarmen trägt"[12] deuten und das Haus als "Schatzkammer der Vorsorge Gottes",[13] als "Zelt Gottes und des Logos", als seinen Tempel oder als die Wohnung, die der Herr im Leib Mariae nahm.[14]

Das Motiv der Ähre spielt innerhalb des Themas "Nie verwelkende Rose" eine bedeutende Rolle – selbst in den reduziertesten Kompositionen findet es sich immer. Darüberhinaus nimmt auch das Szepter in der Hand Christi häufig ährenähnliche Form an. Zahlreiche Passagen des Akathistos-Hymnos lassen sich mit der Ähre verbinden – wird Maria doch wiederholt mit dem Acker und seinem Ertrag in Verbindung gebracht und als "lieblicher Acker",[15] "Acker der unsterblichen Frucht" und "Furche, die eine reiche Mitleidsfrucht bringt",[16] bezeichnet. Den Vergleich der Gottesmutter mit einem ertragreichen "Baum mit edlen Früchten" und einem "Gehölz mit schattenreichem Laub", mit einer "Blüte der Unversehrtheit",[17] einem "Reis des unverwelkbaren Sprosses" und einer Kraft, welche "die Wiese des Überflusses erblühen läßt",[18] thematisieren die zahlreichen Pflanzendarstellungen. Die mit Blumen gefüllte Vase könnte hier auf die Bezeichnung Mariae als "Gefäß des nicht faßbaren Gottes"[19] und "der göttlichen Weisheit"[20] anspielen.[21]

Es besteht also offensichtlich eine enge Beziehung zwischen Bildthema und Akathistos-Hymnos als literarischer Vorlage.[22]

---

7. Strophe 1; Pätzold, 120 bzw. 128.

8. Strophe 9; Pätzold, 122 bzw. 130. Die Verwendung des Mond-Motivs in diesem Zusammenhang, wie auf einer Ikone der Kopenhagener Carlsberg Glyptothek (Inv. Nr. 3460; Abb.: Fleischer, *op.cit.*, 49, Nr. 14) zu entdecken, läßt sich wohl als Rückgriff auf die Kosmossymbolik der Antike verstehen.

9. Strophe 3; Pätzold, 120 bzw. 129.

10. Strophe 5; Pätzold, 121 bzw. 129.

11. Strophe 21; Pätzold, 126 bzw. 134.

12. Strophe 5; Pätzold, 121 bzw. 129.

13. Strophe 17; Pätzold, 125 bzw. 133.

14. Strophe 23; Pätzold, 127 bzw. 134f.

15. Strophe 4; Pätzold, 120 bzw. 129.

16. Strophe 5; Pätzold, 121 bzw. 129.

17. Strophe 13; Pätzold, 123 bzw. 132.

18. Strophe 5; Pätzold, 121 bzw. 129.

19. Strophe 15; Pätzold, 124 bzw. 132.

20. Strophe 17; Pätzold, 125 bzw. 133.

21. Fleischer, 48, geht einen Schritt weiter und führt die über den Bildgrund verteilten Gegenstände auf die ursprünglichen literarischen, mit der Mariengestalt verbundenen Quellen zurück, aus denen sich auch der Akathistos-Hymnos speist. So steht die auf den Ikonen erscheinende Leiter etwa für die Himmelsleiter aus dem Traum Jakobs, die bald als Präfiguration der Gottesmutter, als Vermittler zwischen Gott und Mensch, gesehen wurde.

22. Wissenschaftlichen Ansätzen, welche die im Bildgrund dargestellten Symbole mit der ähnlich bildhaft formulierten lauretanischen Litanei in Verbindung zu bringen suchen, vermag ich nicht zu folgen. Tatsächlich

Der ikonographische Ausdruck der Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" ist grundsätzlich traditionell byzantinisch. Nach dem Muster der Hodegetria hält die Mutter den Knaben im linken Arm. Die Komposition steht dem seit dem 14. Jahrhundert verbreiteten Thema der Gottesmutter Zoodochos Pege[23] nahe, welches die Gottesmutter mit Kind in Halbfigur als lebenspendenden Quell in einer Brunnenschale zeigt. Farbgebung, Goldgrund, Tituli und Inschriftenbänder weisen genauso nach Byzanz wie der Akathistos-Hymnos.

Dennoch wirkt die Darstellung unbyzantinisch. Verschiedene Details wie auch die Gesamtsprache des Bildes führen uns aus dem Umfeld der byzantinischen Ikonographie hinaus und erinnern an ganz andere kulturelle Einflüsse. Die Bekrönung der Gottesmutter etwa ist in der byzantinischen Tradition unbekannt.[24] Auch die Kleidung der Maria mit dem leichten Kopftuch unter dem mit exponierter Agraffe über der Brust geschlossenen Mantel, der den Blick auf das hochgegürtete Kleid frei läßt, weist auf nichtbyzantinische Quellen. Ähnliches findet sich im italienischen Raum und bei italienisch beeinflußten ostkirchlichen Bildthemen wie der Gottesmutter Madre della Consolazione, die insgesamt erstaunliche Ähnlichkeit in Details und Gesamteindruck mit unserem Thema aufweist (Abb. 62).[25]

Zur Figur Christi innerhalb des Themas der Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" geben Literatur und Forschung bisher ein unklares Bild. Die Definition seiner Kleidung, von der die Rolle des Gottessohnes im Bildzusammenhang maßgeblich abhängt, schwankt zwischen klerikal und weltlich. In den Publikationen lesen wir ebenso "une dalmatique"[26] und "liturgische Krone, die Mitra"[27] wie "imperial raiment with gold loros and crown".[28] Sicherlich ist die Entscheidung zwischen weltlichem und kirchlichem Charakter der Ausstattung hier schwierig. Denn zum einen wurden im Laufe der Jahrhunderte manche profanen Herrscherinsignien in die kirchliche Kleiderordnung übernommen und dabei konzeptionell kaum verändert,[29] zum anderen scheint das Gewand des Knaben in der Darstellung stark stilisiert und vereinfacht. Interessant ist diese Frage auch insofern, als fast zeitgleich mit dem Thema der Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" jenes zuvor recht seltene Motiv besonders beliebt wird, welches den jugendlichen Christus als Hohepriester, also bekleidet mit Mitra, Sakkos und Omophorion zeigt.[30]

---

jedoch hat sich unter dem Einfluß letzterer in der lateinischen Bildtradition eine der nachbyzantinischen sehr ähnliche Ikonographie entwickelt. In diesem Zusammenhang verweise ich auf das Gemälde eines unbekannten Meisters des frühen 17. Jahrhunderts aus der Kapelle vom Berge Karmel in Berlinghausen, heute im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn (Inv. Nr. G 5.11), das die Gottesmutter inmitten von Engeln als Träger der Mariensymbole Krone, Rose und Lilie zeigt, umgeben von Symbolen der lauretanischen Litanei – Treppe, Spiegel, Sonne u.a.

23. H. Hallensleben, Maria, Marienbild, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 3, Sp. 176f.

24. Hallensleben, Sp. 158.

25. Zu diesem seit der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts besonders in Italien und auf Kreta auftretenden, vom spätgotischen Stil stark beeinflußten Marientyp s. Eva Haustein-Bartsch, *Ikonen-Museum Recklinghausen*, Augsburg 1995, 50.

26. M. Chatzidakis, (wie Anm. 4), 148.

27. *Ikonen, Bilder in Gold* (wie Anm. 1), 255.

28. N. Chatzidakis (wie Anm. 2), 402.

29. A. Sucrow, *Griechische und russische Goldstickereien*, Monographien des Ikonen-Museums Recklinghausen, III, Recklinghausen 1995, 10-15, mit ausführlichen Literaturangaben in Anm. 54f, 87f, 99.

30. H. Skrobucha, Jesus Hohepriester, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, Sp. 399f.

Anhaltspunkte zur genauen Definition der Bekleidung Christi könnte die Frage nach dem kostbar dekorierten Streifen ergeben, der sowohl Halsausschnitt als auch Saum und – in der Senkrechte angebracht – die Schauseite des Knabengewandes schmückt. Solcherart erscheint in der byzantinischen Ikonographie manchmal der Loros, der Tuchstreifen also, den wir bereits als Insignie des römischen Consul und als Teil des byzantinischen Kaiserornats kennen.[31] Er begegnet uns häufig in der frühchristlichen und byzantinischen Kunst – als Kleidungsstück von Herrschern und Erzengeln – in ausführlicher und in vereinfachter Form.

Das Omophorion, Attribut von Bischöfen und Patriarchen, gilt als aus dem Loros entstanden.[32] Optische Erscheinung und Drapierung von Loros und Omophorion sind einander sehr ähnlich, nur daß das Omophorion mit Kreuzen besetzt ist und um die Schultern, nicht unterhalb des rechten Armes geführt wird.

Dem Christusknaben fehlt, selbst wenn wir von einer stilisierten Darstellung eines Loros oder Omophorion ausgehen, in den meisten Fällen der um die Hüfte geschlungene und auf dem linken Unterarm abgelegte Teil der Stola. Eine der ganz seltenen Ausnahmen bildet die sorgfältiger ausgeführte Ikone der Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" in der Glyptothek von Kopenhagen, eine vermutlich ionische Arbeit des 18. Jahrhunderts.[33] Sie läßt darauf schließen, daß es sich auch in den anderen Fällen um eine um das Gewand gelegte Schärpe handelt, nicht um schlicht aufgesetzte Schmuckbordüren. Allerdings präsentiert sich das Gewand des Knaben häufig mit einer stark verfremdeten Version der Schärpe.

Die Krone kennen wir im byzantinischen Bereich ebenfalls als Zeichen sowohl des Herrschers als auch der Patriarchen und Bischöfe.[34] Als Hohepriester trägt Christus in der byzantinischen Ikonographie eine Mitra, welche in ihrer Form der Krone ähnelt, die das Haupt des Knaben auf der Ikone der "Nie verwelkenden Rose" schmückt. Nicht die Krone als solche, aber ihre Kombination mit Szepter und Weltkugel lassen hier jedoch die Interpretation Christi als Herrscher überzeugend erscheinen und damit die Einstufung des Gewandes als imperiale Kleidung. Weltkugel und Szepter begegnen übrigens genausowenig wie die Krone in der byzantinischen Ikonographie der Gottesmutter mit Kind. Diese Elemente finden sich dagegen im italienischen und deutschen Raum und – zumindest die Kugel – auf italienisch beeinflußten Ikonen wie etwa der bereits erwähnten Gottesmutter Madre della Consolazione.

Die über den Bildgrund verteilten Gegenstände, die jedes einen literarischen Bezug und damit eine bestimmte Bedeutung haben und wie eine Bildersprache zu lesen sind, lassen sich zwar, wie bereits ausgeführt, als Zitate des Akathistos-Hymnos deuten, diese Art der Darstellung entspricht aber prinzipiell nicht der byzantinischen Tradition. Außerhalb von Byzanz ist die Arbeit mit Allegorien und Symbolen dagegen sehr beliebt. Solche bedeu-

---

31. Th. Papas, *Studien zur Geschichte der Meßgewänder im byzantinischen Ritus*, München 1965, 241-249; Th. Papas, Liturgische Gewänder, in: *RBK* V, Sp. 763.

32. Papas, *Studien*, 249f. Zwar bleibt zweifelhaft, ob eine solche Schärpe jemals von kaiserlicher Seite einem Kleriker verliehen wurde, es kann jedoch eine Übernahme dieser Insignie in die kirchliche Kleiderordnung spätestens für das 4. Jahrhundert angenommen werden (s. Arkosoldarstellung S. Ermite, Rom).

33. Fleischer, 49, Nr. 14 mit Abb.

34. Sucrow, 15.

tungsvollen Chiffren kennen wir vor allem aus der deutschen und niederländischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Zum 17.-18. Jahrhundert wachsen sie sich gar zu regelrechten "Rebusbildern" aus, rätselhaften Darstellungen, die Wörter und Aussagen durch Bilder ersetzen.

Nicht nur die Arbeit mit Allegorien und Symbolen an sich, sondern speziell auch einige der verwendeten Bilder sind ungewöhnlich. Zu diesen Motiven gehört etwa die Ähre als besonders auffallendes Attribut der Bildthematik: Hinter dem Christusknaben erscheint sie in bedeutungsvoller Größe, ist er doch die Frucht, die der Acker, also die Gottesmutter, hervorgebracht hat. Dem Szepter des Kindes gibt sie die Form. Auch die Ähre läßt sich mit einem Vers des Akathistos-Hymnos belegen. In der byzantinischen Ikonographie hat sie jedoch keine Tradition – umso mehr in jener der westkirchlichen Kunst.

Der Vergleich der Gottesmutter mit dem Element der Erde, dem Bild des Ackers und die Weizenähre als Symbol für Christus besteht bereits seit dem 6. Jahrhundert.[35] Vom 13. Jahrhundert an finden Bilder der Madonna im Ährenkleid in Italien und Deutschland Verbreitung[36] und werden nach der Reformation besonders im 17. Jahrhundert wieder beliebtes Thema der volkstümlichen Verehrung und Kunst.

Auch das Attribut der Gottesmutter, die Rose, weist in eine ganz andere Richtung als die byzantinische.[37] Nach der Antike, in der diese Blume als Sinnbild der Anmut und Liebe galt, erscheint sie vor allem in der deutschen Literatur und Kunst. Bald schon gilt im christlichen Bereich die aus den Dornen der Sünde emporwachsende dornenlose, jungfräuliche Rose, die Königin der Blumen, als Symbol für Maria und ihre Unberührtheit und Mutterschaft, für die irdische und himmlische Liebe. Das Wunder der Menschwerdung in der Jungfrau und ihre Verknüpfung mit der Ewigen Weisheit schließlich führt zur Anrufung der "rosa mystica", etwa in der lauretanischen Litanei. Seit dem Mittelalter wird die Rose in der Kunst des deutschen Raumes anstelle oder zusammen mit der Gottesmutter abgebildet. Bekannt sind in diesem Zusammenhang besonders die Bilder der Gottesmutter im Paradies- oder Rosengarten.[38] Frühe Beispiele der Rosenikonographie finden wir auch in der italienischen und spanischen Malerei.[39] Einen weiteren Aufschwung erhält die Rosenikonographie durch das Aufkommen der Rosenkranzbilder im späten 15. Jahrhundert, die im weitesten Sinne in Zusammenhang mit dem zu jener Zeit vereinheitlichten Rosenkranzgebet stehen.[40]

---

35. J. Ströter-Bender, *Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität*, Köln 1992, 154.

36. Zahlreiche Werke dieses Themas berufen sich auf ein entsprechendes Gemälde aus dem Mailänder Dom als Vorbild, das allerdings heute nicht mehr erhalten ist. A. Löhr, Maria im Ährenkleid, in: L. Küppers (Hrsg.), *Die Gottesmutter*, Recklinghausen 1974, 172.

37. S. Egbers, Rose, in: Institutum Marianum Regensburg e. V. - R. Bäumer - L. Scheffczyk (Hrsg.), *Marienlexikon*, St. Ottilien 1993, Bd. 5, 550ff.

38. Etwa Stefan Lochners Jungfrau im Rosengarten, 15. Jahrhundert, Wallraf-Richartz-Museum Köln. H.H. Hofstätter, *Spätes Mittelalter. Kunst im Bild*, Weinheim 1982, 166 mit Abb.

39. Etwa Giottos Madonna mit Rose und Kind, 14. Jahrhundert, Washington, National Gallery. G. Previtali, *Giotto*, Teil 2. *I Maestri del colore*, Bd. 27, Mailand 1964, Abb. XIII mit Erläuterung. Oder Fernando Gallegos Maria mit Kind, 1475/80, aus dem Altar der Kathedrale in Salamanca. J. Bialostocki (Hrsg.), *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Propyläen Kunstgeschichte*, 7, Oldenburg 1972, 198f mit weiterführender Lit. und Abb. XXII.

40. A. Heinz, Rosenkranz, in: *Marienlexikon* (s. Anm. 37), 5, 554f. Rosenkranzbilder werden nicht erst um 1700 üblich, wie Fleischer, 48, erklärt. Allerdings setzt in der Epoche des Barock eine große Welle der in privater Andacht

Neben den buchstäblichen "Rosenkranz"-Bildern oder Darstellungen der gleichnamigen Gebetskette tritt das Rosenmotiv in verschiedener Form wieder verstärkt in Verbindung mit der Gottesmutter auf.

Die Zeit der Gegenreformation in Europa ist geprägt durch ein Wiederaufleben mystischer Themen und eine besondere Betonung der Marienverehrung. Ihr verdankt die Blumensymbolik im allgemeinen und das Rosenmotiv im speziellen eine besondere Blüte. Antwerpen etwa zeigt sich im 16. und 17. Jahrhundert als vom Eifer der gegenreformatorischen Jesuiten geprägtes Zentrum religiöser Kunst. Dort entstehen nicht nur qualitativ hochstehende Werke, sondern auch Materialien für die Volksfrömmigkeit, also Andachtsbildchen etc., die Verbreitung bis nach Süddeutschland und Österreich finden (Abb. 63).[41] Solcher volkstümlichen Massenware kommt übrigens gerade in den Zeiten der ersten Druckverfahren besondere Bedeutung als Träger religiöser Bildthemen und Motive zu. Auch Frankreich und Prag hatten aktiven Anteil an der Produktion und Verbreitung solcher Devotionalbildchen und damit der in diesem Bereich so beliebten Rosenikonographie.

Die Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" der Ostkirche, die sich insgesamt als recht "blumige" Mariendarstellung präsentiert – Bildgrundgestaltung und Mariengewand, Zierborten, Broschen und manches Mal sogar der Dekor der Marienkrone thematisieren Flora im allgemeinen und die Rose im speziellen –, ist in ihrer Ikonographie sicherlich von den Rosenkranzbildern der westlichen Kunst beeinflußt worden.

Die im 16. und 17. Jahrhundert auflebende Volksfrömmigkeit in Europa und ihre künstlerischen Zeugnisse scheinen insgesamt in gar nicht so ferner Beziehung zum Bildthema der Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" zu stehen.

Die Religion katholischer Christen wird in jenen Jahrhunderten mehr denn je vom Volk mitgetragen. Dazu gehört die zunehmende, von der Volkskunst tatkräftig unterstützte religiöse Praxis im privaten Bereich. Dazu gehört genauso die Wallfahrts- und Prozessionspraxis, wobei "marianische Prozessionen vor allem seit dem 16. und 17. Jahrhundert im Zeichen religiöser Wärme und Kraft"[42] stehen. Nicht nur anläßlich solcher Prozessionen, sondern auch allgemein wurden Marienbilder zur zusätzlichen Höhung ihres heiligen Wesens gerne bekleidet.

Diese seit dem späteren Mittelalter bezeugte Praxis bildet bis zum 15. Jahrhundert eher die Ausnahme, die zu hohen Festtagen eintrat oder nur den Klöstern vorbehalten blieb.[43] Die vollständige Bekleidung von Marienbildern wird erst in hochgotischer Zeit üblich; frühe Beispiele stellen die Gnadenbilder der Kathedrale von Antwerpen und des Wallfahrtsortes Altötting dar, die 1492 bzw. um 1500 ihr erstes Gewand erhielten. In der Barockzeit erlebt dieser Brauch der Bekleidung von Marienfiguren einen Höhepunkt und wird auf fast jede Kirchengemeinde, später auch auf andere Heiligenfiguren ausgeweitet. Die Kleidungsstücke jener Zeit sind voluminös und mächtig, im 18. Jahrhundert gar mit Reifröcken unterlegt. Erst

---

praktizierten Religiosität ein, die entsprechender Geräte und Bilder für den häuslichen Gebrauch bedurfte. Nicht nur die Gebetskette selbst, sondern auch Andachtsbilder mit der Rosen(-kranz)thematik erfreuten sich in jenen Jahren besonderer Beliebtheit.

41. B. Schwering, *Das kleine Andachtsbild*, Straelen 1982, 7f.

42. D. v. Huebner, Prozessionen, in: *Marienlexikon* (wie Anm. 37), 5, 345.

43. H. Schauerte, Bekleidung der Marienbilder, in: *Marienlexikon* (wie Anm. 37), 5, 414.

in den Jahren der Aufklärung – und selbst dann nicht überall – setzt sich die Entkleidung der Heiligenbilder – auch auf Wunsch der Kirche – durch. In Italien und Spanien besteht der Brauch der Bekleidung besonders von Marienfiguren allerdings auch heute noch.

Die beschriebene volkstümliche Sitte hat das Marienbild jener Zeiten maßgeblich geprägt. Zahlreiche, jeweils für spezielle Bitt- oder Danksituationen gefertigte Votivbilder,[44] die durch die Jahrhunderte als Zeichen tiefer Volksfrömmigkeit erhalten sind – schlichte Bilder für den Hausgebrauch, die einer ganz persönlichen Thematik meist nicht entbehren –, zeigen genau diese Wallfahrtsmadonnen in ihren steifen Gewändern oder zumindest ein von diesen geprägtes Marienbild (Abb. 64).

Das wie eine Puppe geformte und ausstaffierte Christuskind, das Szepter in der Hand von Mutter bzw. Kind, die Kronen auf ihren Häuptern, manches Mal auch die Gesamtproportion finden wir wieder in der Komposition der Gottesmutter "Nie verwelkende Rose".

Die Tradition der Votivbilder ist durch die Jahrhunderte besonders im süddeutschen Raum verbreitet gewesen, konnte also von dort bequem Österreich und Griechenland beeinflussend erreichen. Auch Wallfahrtsorte in Frankreich und Italien waren mit dergleichen Devotionalien geschmückt und konnten den südlicher gelegenen Kulturkreis leicht bedienen.

Tiefergehende Forschungen könnten hier Aufschluß geben – Forschungen, denen diese Bemerkungen Hilfe und Hinweis sein sollen.

44. Zum Votivbild des westlichen Abendlandes s. L. Kriss-Rettenbeck, *Ex Voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum*, Zürich 1972.

WORKSHOP PRACTICES AND WORKING DRAWINGS OF ICON-PAINTERS

Maria Vassilaki

Included among the icons in the Velimezis Collection is a panel of the Virgin *Galaktotrophousa*, in which the Virgin is shown nursing the baby Christ (Fig. 66).[1] The icon bears the date 1778 and the signature of its painter ΧΕΙΡ ΙΩΑΝΝΟΥ (By the hand of Ioannis).[2] An inscription on the gold ground reads ΜΡ ΘΥ Η CΠΗΛΑΙΩΤΙCΑ and associates the icon with the monastery of *Mega Spelaion* (the Great Cave) in the Peloponnese.[3] This association becomes even more explicit through an inscription on the lower border of the icon which reads as follows: ΑΝΤΙΤΥΠΟΝ ΤΗC ΕΙΚΟΝΟC ΟΠΟΥ Ο ΙΕΡΟC ΛΟΥΚΑC ΙCΤΟΡΗCΕΝ ΤΗC ΥΠΕΡΑΓΙΑC ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΗΤΙC ΕΝ ΤΩ ΜΕΓΑΛΩ CΠΗΛΑΙΩ ΕΥΡΙCΚΕΤΑΙ. (Copy of the icon in which the holy Luke painted the most Holy Theotokos, which is to be found in the *Mega Spelaion*).

The reason why I have picked out this icon from the Velimezis Collection is that it offers a good starting point for the discussion of working drawings that were used by icon-painters and through these the investigation of workshop practices. For I was able to locate in the Benaki Museum collection of working drawings,[4] a drawing (Inv. no. 33151, Fig. 65),[5] in the form of a pricked cartoon which is identical, in every single detail, to the icon of the Virgin *Galaktotrophousa* in the Velimezis Collection. It is obvious that this working drawing was either used for this icon or copied from it for use on other occasions.

The *Painter's Manual* by Dionysios of Fourna,[6] compiled on Mt Athos between 1728-1733,[7] gives a very detailed account of the procedure for taking a drawing from a prototype. This prototype could be an icon, a wall-painting or a drawing. It is interesting to read the actual description by Dionysios of Fourna[8]: *Put some black colour into a scallop shell with*

1. N. Chatzidakis, *Icons of the Velimezis Collection*, Benaki Museum, Athens 1998, no. 61, 406-409. The dimensions of the icon are 45 × 37.5 cm.

2. Eighty-five painters with the name Ιωάννης are listed in the corpus of Posbyzantine painters. M. Chatzidakis, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, vol. 1, Athens 1987, 322-339. The artistic activity of at least 22 of them coincides chronologically with that of Ioannis whose signature appears on the Velimezis icon.

3. For the Mega Spelaion monastery see: *Κτιτορικόν ἤ Προσκυνητάριον τῆς Ἱερᾶς καί Βασιλικῆς Μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου*, Athens 1840. G. Sotiriou, Ἡ χριστιανική καί βυζαντινή εἰκονογραφία, Β′, Εἰκών τῆς Θεοτόκου, *Θεολογία* ΚΖ′ (1956), 12.

4. Information on this collection of working drawings is included in: L. Bouras, Working Drawings of Painters in Greece after the Fall of Constantinople, *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, exhibition catalogue, Royal Academy of Arts, London, 27th March-21st June 1987, 54-56. M. Vassilaki, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*, Goulandris-Horn Foundation, Athens 1995.

5. Dimensions: 25.3 x 20.6 cm.

6. *The Painter's Manual of Dionysius of Fourna*, translated into English by Paul Hetherington, London 1974.

7. M. Chatzidakis, *Έλληνες ζωγράφοι*, *op.cit.*, 276 (with previous bibliography).

8. *The Painter's Manual*, 5.

some garlic juice and mix them; then go over the forms of the whole figure of the saint that you are copying. Then you mix red colour with garlic juice and go over the whites of the face and clothes; just take care to keep the colours separate. Then wet a sheet of paper the same size as the prototype, and put it between other sheets so that they can absorb some of the water, just ensuring that the paper remains a little moist; then place it on the archetype and press it down carefully with your hand in such a way as not to displace it. Carefully lift up one corner and see if an impression has been left; if it has not, press it a second time more heavily. You will thus have made a printed copy in every way identical to the prototype.

Dionysios' description refers to a familiar method of making the so-called imprinted cartoons, the έκτυπα ανθίβολα, usually in black and red, and sometimes accompanied by abbreviated indications of the colours to be used (Fig. 67). It was possible to obtain further copies from these by pricking or pinning the black and red lines of the imprinted cartoon. These are the so-called pinned or pricked cartoons, the διάτρητα ανθίβολα (Fig. 68). Such pricked cartoons were employed by icon-painters in order to produce a pounced drawing over the gesso priming of the panel, by rubbing chalk or charcoal dust on the reverse side of the cartoon. The dotted outlines thus produced on the surface of the panel were then incised and the painter proceeded by adding the gold leaf and then painting in egg tempera, with no fear of losing track of the incised outlines.

Existing documents make it clear that Cretan painters possessed working drawings from the fifteenth century onwards. The earliest reference is found in the will of the painter Angelos Akotantos,[9] written in 1436.[10] There he bequeathed his drawings to his unborn child, should this be a boy and wish to learn the art of painting. Otherwise, he bequeathed them to his brother John, who was also a painter.

It appears that the use of transfer drawings in icon-painting was introduced by Cretan painters, who adopted a practice already known in the workshops of Italian painters.[11] It also appears that the use of transfer drawings by Cretan painters had already become a common workshop practice by the end of the fifteenth century. This was facilitated by certain factors prevailing on the Venetian-held island of Crete, such as:

1. The mass-production of Cretan icons, which led to a division of labour within or among workshops and a standardization of their work.

---

9. The text of Akotantos' will was published by M. Manoussakas, Η διαθήκη του Αγγέλου Ακοτάντου (1436), αγνώστου κρητικού ζωγράφου, *ΔΧΑΕ* Β' (1960-1961), 139-150. A copy of the will is preserved in the official books of the Acts of the Duke of Crete [A.S.V. Duca di Candia, b. 11: Atti Antichi 2, notebook 25bis (1453-1457) fasc. 6 (last)]. It was originally undated. The date (26 April) and the indiction (14th) were added at the end of the text by the notary Ioannis Vatatzes, to whom Akotantos brought the will for probate. The text was republished by M. Kazanaki-Lappa, Η συμβολή των αρχειακών πηγών στην Ιστορία της Τέχνης: ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, *Όψεις της ιστορίας του βενετοκρατούμενου ελληνισμού. Αρχειακά τεκμήρια*, ed. by Chryssa Maltezou, Athens 1993, doc. no. 3, 456-458. For the most recent publication and discussion of the testament see M. Vassilaki, Από τον «ανώνυμο» βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα, in: M. Vassilaki (ed.), *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο,* Crete University Press, Heraclion 1997, 161-201, 203-206.

10. The date 1436, suggested by Manoussakas, is based on the evaluation of direct data in the will and indirect information in other documents.

11. Vassilaki, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς, op.cit.*, 60-61. Fr. Ames-Lewis and J. Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*, exhibition catalogue, Victoria and Albert Museum, London 1983.

2. The establishment by the fifteenth century of a series of iconographic subjects, which became extremely popular and were copied faithfully by following generations of painters, and
3. The availability and wide circulation of paper.

The Benaki Museum possesses two portfolios of working or transfer drawings.[12] The first, acquired in the 1940s, contains 372 drawings intended mainly for use by fresco-painters and associated with Mt Athos. Accumulated in this portfolio are working drawings by successive generations of painters, covering a period of more than three hundred years, from the sixteenth to late nineteenth century. It was among the working drawings of this portfolio that Manolis Chatzidakis, whose memory we honour in this Symposium, located two drawings which he associated with the sixteenth-century Cretan painter Theophanis.[13] One shows a scene from Genesis, with Adam naming the animals (Fig. 69), which Theophanis depicted in the wall-paintings of the monastery-church, the katholikon, of St Nicholas Anapavsas (Fig. 70) at Meteora, painted in 1527.[14] The other shows the Massacre of the Innocents (Fig. 71), which Theophanis depicted in the wall-paintings of the katholika of the Lavra and Stavronikita (Fig. 72) monasteries on Mt Athos, dated to 1535 and 1545/46 respectively.[15] A drawing which was added to this portfolio later merits special mention. It shows the apostle Paul (Fig. 73) and bears the signature Ιερεμίου (of Ieremias, i.e. Jeremiah).[16] It is highly probable that this is the signature of the well-known Cretan painter Ιερεμίας Παλλαδάς (Ieremias Palladas), active during the first half of the seventeenth century.[17] Palladas is known to have signed some of his icons using his first name only, Χειρ Ιερεμίου (Hand of Ieremias). Unfortunately, no icon of St Paul by Ieremias Palladas has survived, but this does not exclude the possibility that this drawing comes from a now lost icon by him. This hypothesis becomes all the more fascinating when combined with the fact that on the *verso* of this drawing we read the inscription Νικόλαος Ζησιμάτος ΣΙΝΑ ΚΑΪΡΟΝ 1927 (Nikolaos Zisimatos Sinai Cairo 1927), which suggests that the drawing came from either Sinai or Cairo. It is interesting to note that Palladas was commissioned to execute the icons for the iconostasis of the Old Patriarchate in Cairo as well as those for the iconostasis of St Catherine at Sinai. Also interesting is the fact that this representation of St Paul in bust, turned to the left, could fit well into the Great Deesis composition

12. General information and bibliography are given above in note 5.

13. The most recent reference on the Cretan painter Theophanis is to be found in M. Chatzidakis - E. Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, vol. 2, Athens 1997, 381-397, where all the previous bibliography is listed.

14. *Ibid*, 382-384, 388, n. 22 (with all the previous bibliography).

15. For the Lavra monastery see: G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I-II. *Les peintures*, Paris 1927, pls 115-139, 140-151. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970), 311-352, figs 17-24, repr. in: Chatzidakis, *Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints*, London 1976, V. For the Stavronikita monastery, see: M. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis. The Final Phase of his Art in the Wall-paintings in the Holy Monastery of Stavronikita*, Mount Athos 1986. A special study on the scene of the Massacre of the Innocents and its connections with Western representations and engravings was published by A. Stavropoulou-Makri, Le thème du Massacre des Innocents dans la peinture post-byzantine et son rapport avec l'art italien renaissant, *Byzantion* LX (1990), 366-381, fig. 1 (Lavra) and fig. 7 (Stavronikita).

16. Chatzidakis - Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι*, *op.cit.*, 270.

17. *Ibidem*, 267-272.

of an iconostasis. The question that has to remain open, however, is whether this is a drawing made by Ieremias Palladas himself or a drawing copied from an icon by him.

The second portfolio of working drawings was bequeathed to the Benaki Museum by the eminent Byzantinist Andreas Xyngopoulos. It contains 464 drawings, most of which are in the form of pricked cartoons intended for use by icon-painters. From research carried out so far, we can say that the core of this collection was accumulated during the seventeenth and eighteenth centuries, and is associated with the Ionian islands, in particularly with Corfu. The working drawings of certain icons that still exist on Corfu were located among those in this portfolio, such as three Dodekaorton icons,[18] of the Baptism of Christ, the Entry into Jerusalem and the Raising of Lazaros, by Emmanuel Tzanes,[19] and a series of four cartoons copying the martyrdom of St George from an icon[20] in the cathedral of the Most Holy Virgin *Antivouniotissa*, which bears the signature of the Cretan painter Michael Damaskinos, active in the second half of the sixteenth century.[21]

The drawing of the Virgin *Galaktotrophousa*, already mentioned in connection with the icon from the Velimezis Collection, is in this portfolio and I would like to focus more specifically on this piece and present to you some of the issues that its study has raised. The drawing is in black and red; black for the outlines of the figures of the Virgin and Christ and red for the inner parts of the composition. This is in complete accordance with the instructions given in the *Painter's Manual* of Dionysios of Fourna on how to make a copy of an icon. It is pricked or pinned, which means that it was ready for use by the icon-painter.

Once a pricked cartoon has been used its back is black from the charcoal dust that was spread all over it. An example of a used pricked cartoon with the Entry into Jerusalem (Inv. no. 33169) is given in Fig. 74. The back of the *Galaktotrophousa* drawing is clean (Fig. 75), however, showing that it has never been used.

Modern technology offers the possibility of checking whether a pricked cartoon was used for an icon, through the method of infrared reflectography, which can trace the remains of charcoal on the gesso priming, if any was left. This method has been used successfully for panel paintings by Raphael, Rembrandt and Flemish painters, with impressive results.[22]

When we have an icon and a pricked cartoon identical to it, it is not an easy matter to judge whether this cartoon was used to produce the icon or whether it resulted from this icon. Working drawings in the form of pricked cartoons cannot be dated on grounds of iconography or style, simply because an icon can be copied centuries after it was painted. The only available clue is that offered by dating the paper on which a drawing was made. Paper can be dated through its watermark, which is the paper-mill's trademark. In handmade paper the watermark is produced during the manufacture of the sheet of paper. The design is made of wire and set

18. Vassilaki, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς*, *op.cit.*, 51-52, figs 12-13.

19. On the Cretan painter Emmanuel Tzanes see: Chatzidakis - Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι*, *op.cit.*, 408-423.

20. M. Vassilaki, Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους, *ΔΧΑΕ* ΙΓ′ (1985-1986), 256-257, figs 12, 14. *Ead.*, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς*, *op.cit.*, 52-55, fig. 14.

21. P.L. Vocotopoulos, *Εικόνες της Κερκύρας*, Athens 1990, no. 26, figs 29, 130-133.

22. J. Dunkerton *et al.*, *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, New Haven-London 1991. J. Taubert, Pauspunkte in Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts, *Bulletin de l'Institut Royal du patrimoine artistique* 15 (1975), 387-401.

into the screen in the mould on which the sheet of paper is to be formed. Watermarks may include names, symbols, initials, seals, dates etc. A watermark appears as a pale pattern in the sheet when a piece of paper is held up to the light. Watermarks were first used in Italy at the end of the thirteenth century and since then have been in common use. They can be helpful in determining the age and origin of a piece of paper, and thus to some extent of a drawing or print on it. At least they can offer a *terminus post quem*. Accuracy is necessary for specific identifications and the best way to document watermarks is by the method of beta-radiography, which is a technique of radiographic photography under beta-radiation. This method has been used successfully by the Department of Prints and Drawings at the British Museum and we are about to start using it at the Benaki Museum, in collaboration with the British Museum. For the moment we have used the more traditional method of recording a watermark, by tracing its design over a light-box. We also tried the method of scanning them through the computer. Both these methods only give good results when the watermark of the paper is clearly visible and in good condition.

To identify a watermark is an extremely time-consuming job, which does not always meet with success. The working drawing with the Virgin *Galaktotrophousa* has a watermark with the initials FV (Fig. 76) and seems to belong to a paper-mill in Trieste and date in the 1790s.[23] This date matches the working drawing of the Virgin from the Benaki Museum chronologically with the icon of the Virgin from the Velimezis Collection, which bears the date 1778. On other occasions we have been lucky enough to identify the exact watermark on a working drawing. Such is the case of a working drawing with the Prophet Elijah in front of the cave (Fig. 77), which was found to have a watermark with the initials GLC, a bird and three hats (Fig. 78). This watermark comes from a paper-mill in Venice and the paper was in circulation at the end of the eighteenth and the very beginning of the nineteenth century.[24]

The identification of the watermarks which exist on the Benaki Museum drawings will enable us to give a precise date to this material and place on firm ground the attribution of certain working drawings to specific Cretan painters, such as Theodoros Poulakis and Emmanuel Tzanes. This is, for example, the case for an icon of St John the Theologian with scenes from his life and miracles, painted by Theodoros Poulakis, and a series of imprinted and pricked cartoons that are connected with it. It is likewise the case for an icon of the Baptism of Christ, by Emmanuel Tzanes, and the cartoon connected with it, already mentioned above.

I have tried in this paper to throw light on workshop practices and the technology of Postbyzantine icons with the help of working drawings which were used for their production. I have also tried to show what modern technology can offer the study of technological matters of the past.

---

23. G. Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilvershum 1960, watermark no. 1771.

24. *Ibid.*, watermark no. 1772.

ABBILDUNGEN - PHOTOS





1. Thessaloniki, Vlatadon Monastery (after Tourta).





2. Saint Petersburg, Hermitage (after Iz Kollekcii N.P. Likhačeva)

3. Larnaca, Chrysopolitissa (after Papageorgiou).





4. Argostoli, St Spyridon.

5. Castle of St George (Cephalonia).

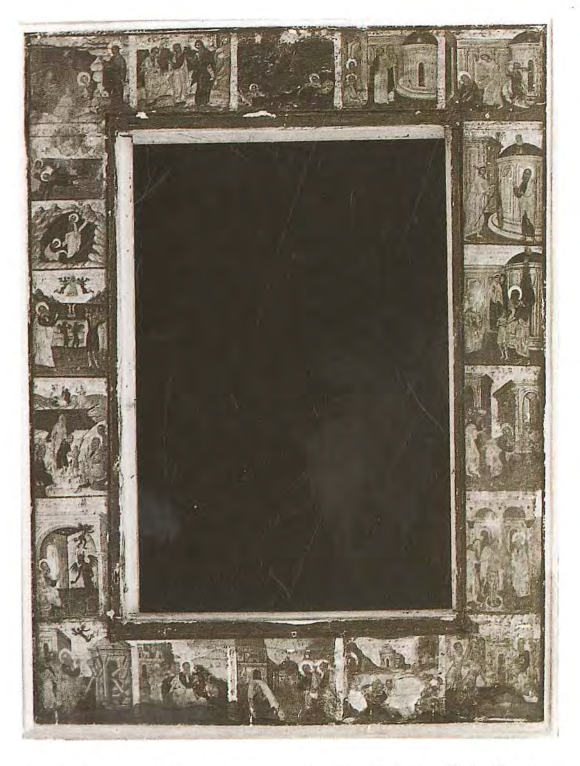


6. Athens, Byzantine Museum (Photo: Byzantine Museum).

7. Zakynthos, Museum (Photo: Zakynthos Museum).



8. Melos, church of the Dormition of the Virgin and St Charalambos (Photo: D. Kalomoirakis).



9. Melos, Monastery of St John Siderianos: Frame with scenes from the life of St John the Theologian (Photo: D. Kalomoirakis).



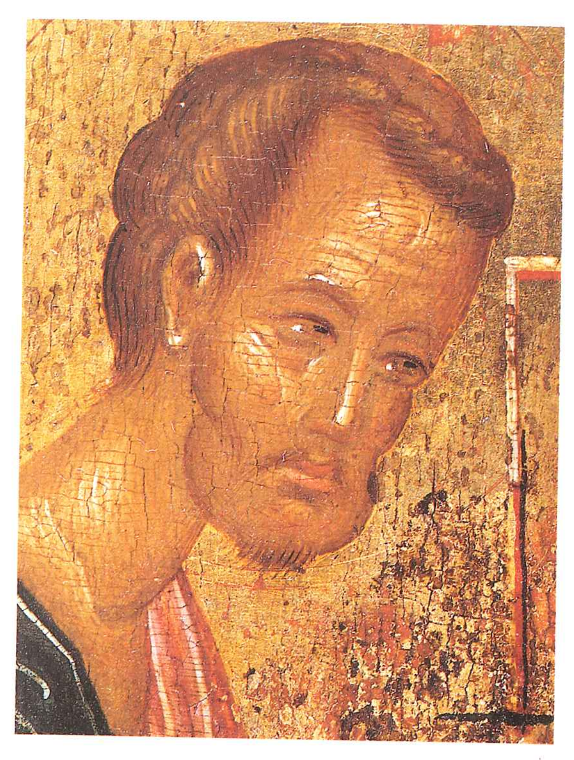
10. Agridia, St Paraskevi (after Sophocleous).



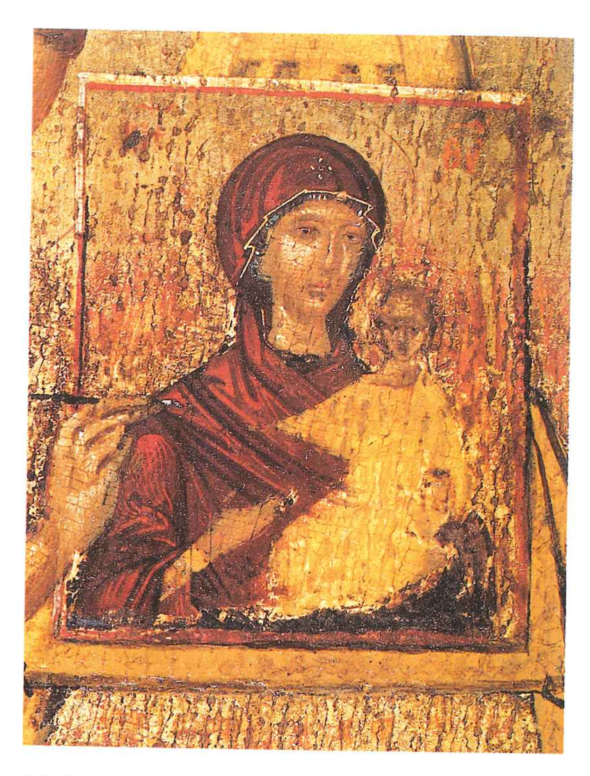
11. Zakynthos, Museum (Photo: Zakynthos Museum).



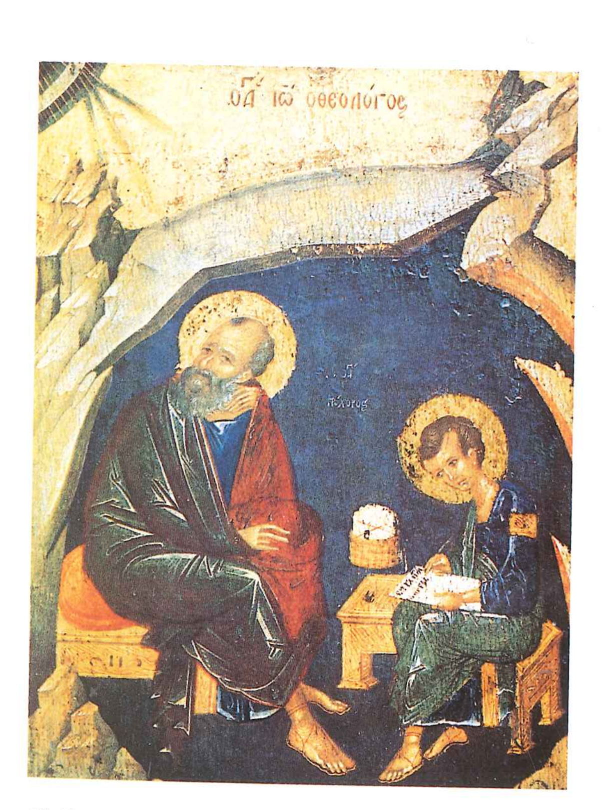
12. Lukas malt die Gottesmutter, Ikonen-Museum Recklinghausen (Inv. Nr. 424). 25,9 × 18,9 cm (Aufnahme: Ferdinand Ullrich).



13. Lukas malt die Gottesmutter, Ikonen-Museum Recklinghausen (Inv. Nr. 424), Detail (Aufnahme: Eva Haustein-Bartsch)



14. Lukas malt die Gottesmutter, Ikonen-Museum Recklinghausen (Inv. Nr. 424), Detail: die Ikone der Gottesmutter Hodegetria (Aufnahme: Eva Haustein-Bartsch).



15. Der Evangelist Johannes mit Prochoros, eh. Slg. Dr. Hans Mayer (aus: *Ikonen. 13. bis 19. Jahrhundert*, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, 1969-1970, Abb. 8).



16. Thronender hl. Nikolaus, eh. Galerie Ilas Neufert, München (foto ca. 1969).



17. Auferstehung/Höllenfahrt Christi, eh. Galerie Ilas Neufert, München.



18. Kreuzigung Christi, Nationalmuseum Stockholm.



19. Taufe Christi, eh. Slg. Dr. Hans Mayer
(Aufnahme: Foto-Studio Helmut Merz, Landau/Pfalz).



20. Die Heiligen Georg und Merkurios, Slg. Latsi. Athen.

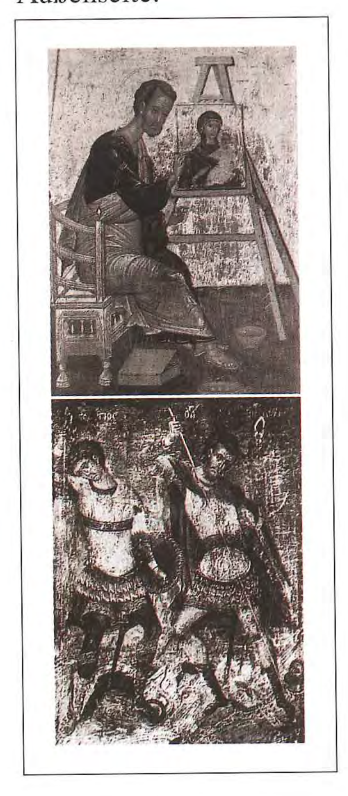


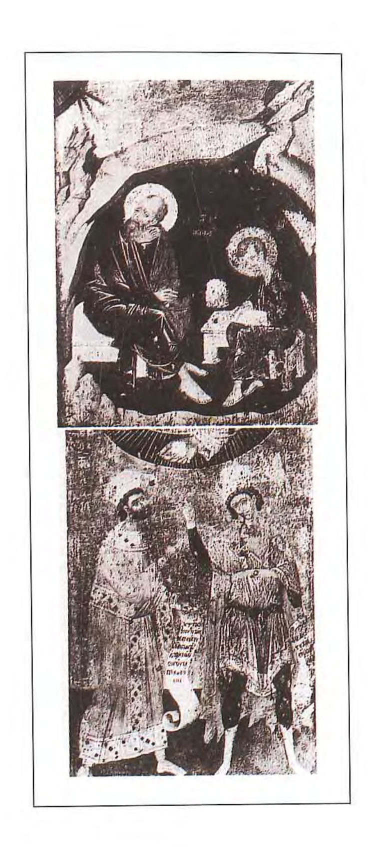
21. Die Propheten David und Salomon, Slg. Latsi, Athen.



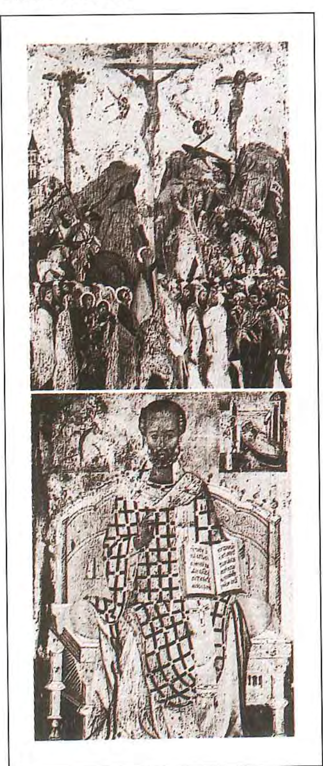
22. Abbildung in Auktionskatalog der Galerie Eischer, Luzern, vom 18.-24. Juni 1963.

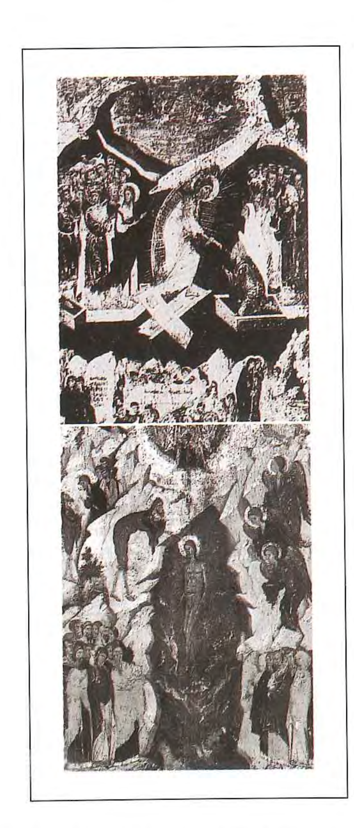
Außenseite:





Innenseite:





23. Anordnung der Darstellungen vor der Teilung der beiden Flügel (nach den Angaben des Auktionskatalogs der Galerie Fischer, Luzern, vom 18.-24. Juni 1963).



24. The soldier-saints George and Mercurios.
Early fifteenth c. Athens, M. Latsi Collection.



25. 'The Souls of the Righteous in the Hand of God' and the Prophets David and Solomon. Early fifteenth c. Athens, M. Latsi Collection.



26. Paolo da Venezia. Archangel Michael kills the dragon. Detail from the polyptych. Bologna, church of San Giacomo.



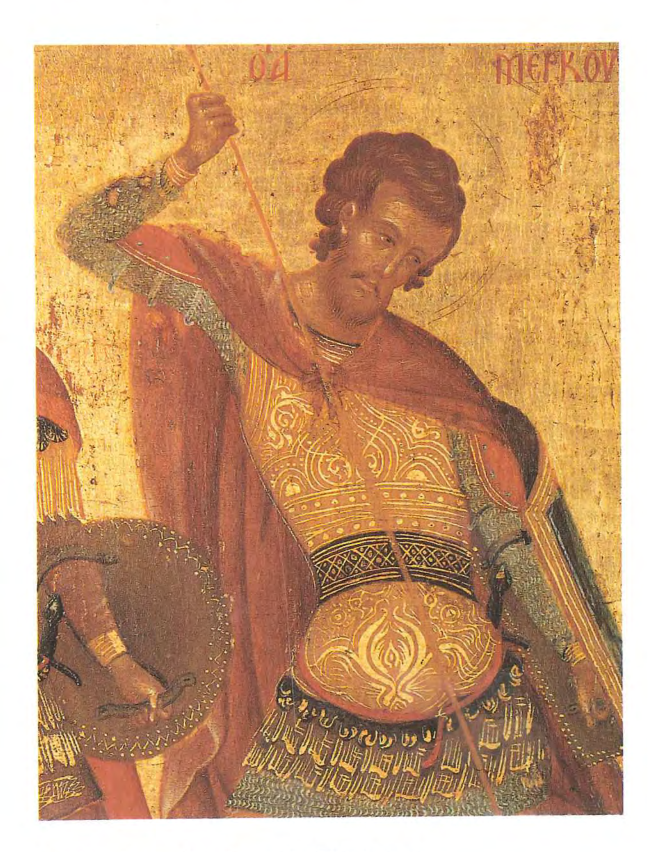
27. Paolo da Venezia. Archangel Michael steps on the dragon. Detail from the large polyptych. San Severino, Civic Art Gallery.



28. Angelos Akotantos. St Theodore slays the dragon. Athens, Byzantine Museum.



29. St George. Detail of his head.



30. St Mercurios. Detail of his head.



31. 'The Souls of the Righteous in the Hand of God' and the Prophets David and Solomon. Wall-painting in the church at Manasija, 1418.



32. Theophanis Strelitzas Bathas. The Prophet David, from the dome in the Stavronikita Monastery, 1546.



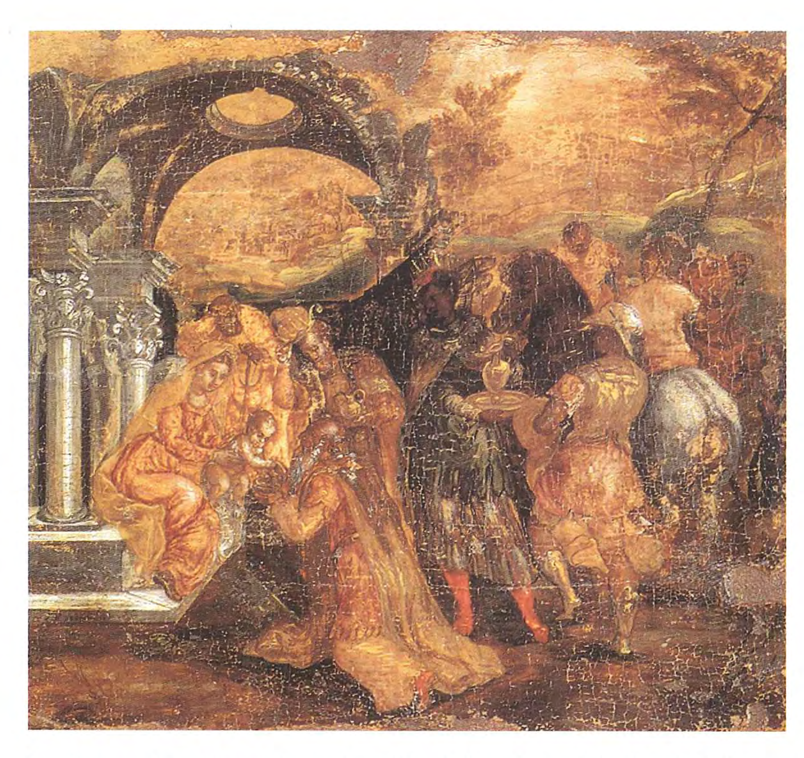
33. Theophanis Strelitzas Bathas. The Prophet Solomon, from the dome in the Stavronikita Monastery, 1546.



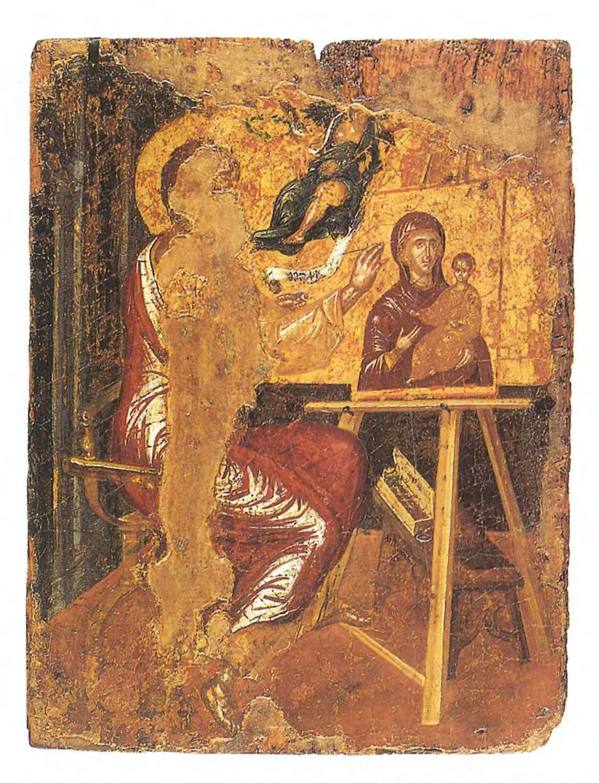
34. The Prophet David. Detail of his head.



35. The Prophet Solomon. Detail of his head.



36. Domenikos Theotokopoulos, The Adoration of the Magi, Athens, Benaki Museum.



37. Domenikos Theotokopoulos, Saint Luke painting the icon of the Virgin, Athens, Benaki Museum.



38. Domenikos Theotokopoulos, The Dormition of the Virgin, Syros, church of the Dormition of the Virgin.



39. Domenikos Theotokopoulos, The Passion of Christ, Athens, Velimezis Collection.



40. Domenikos Theotokopoulos, The Passion of Christ, Athens, Velimezis Collection. Photograph by Emil Saraf before 1943.



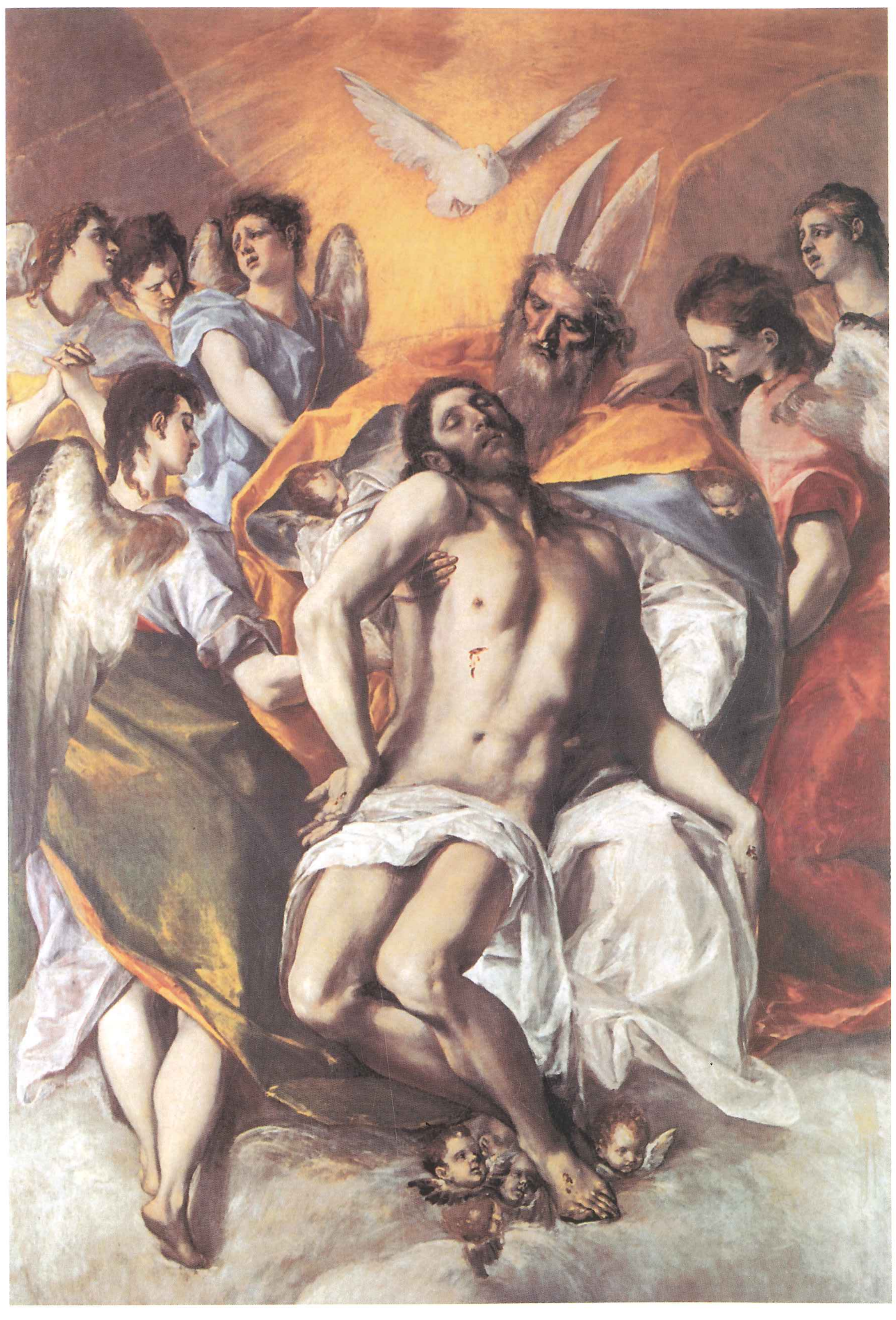
41. Domenikos Theotokopoulos, The Passion of Christ, Athens, Velimezis Collection. The signature of the painter, detail.



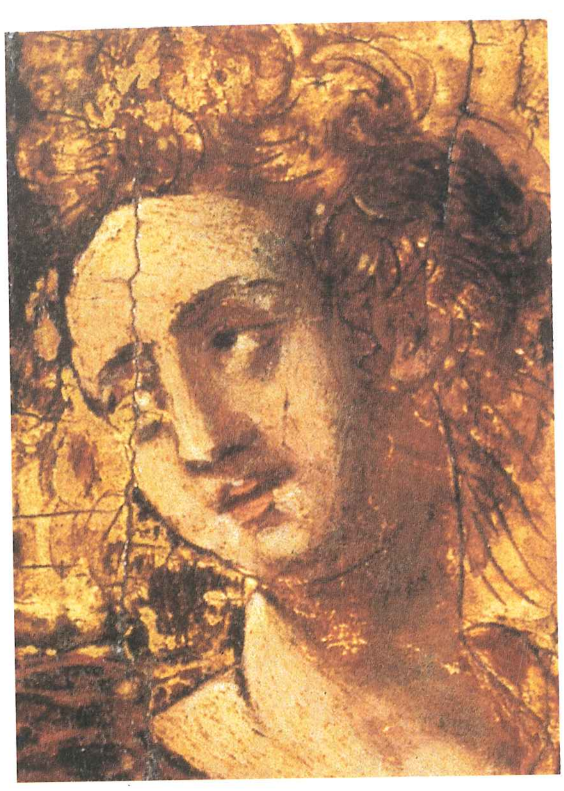
42. Domenikos Theotokopoulos, The Passion of Christ, Athens, Velimezis Collection, detail.



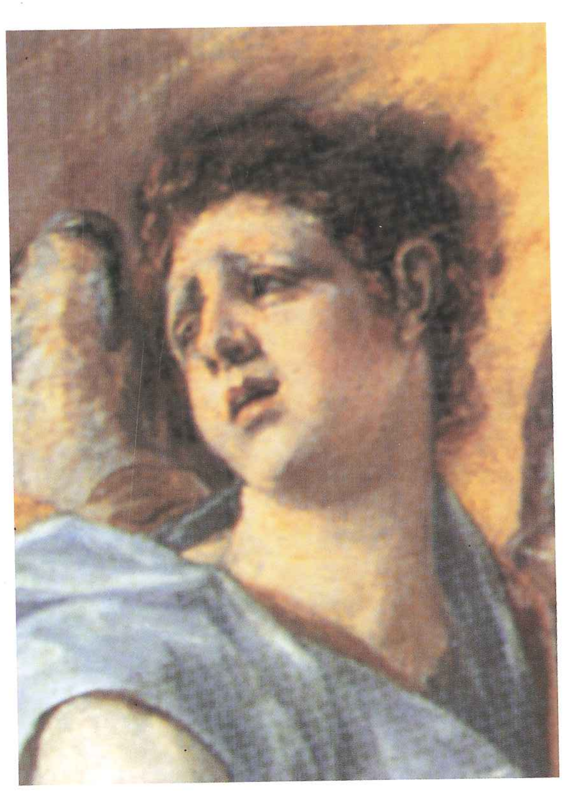
43. Domenikos Theotokopoulos (El Greco), Pietà. USA Philadelphia, John Johnson Collection, detail.



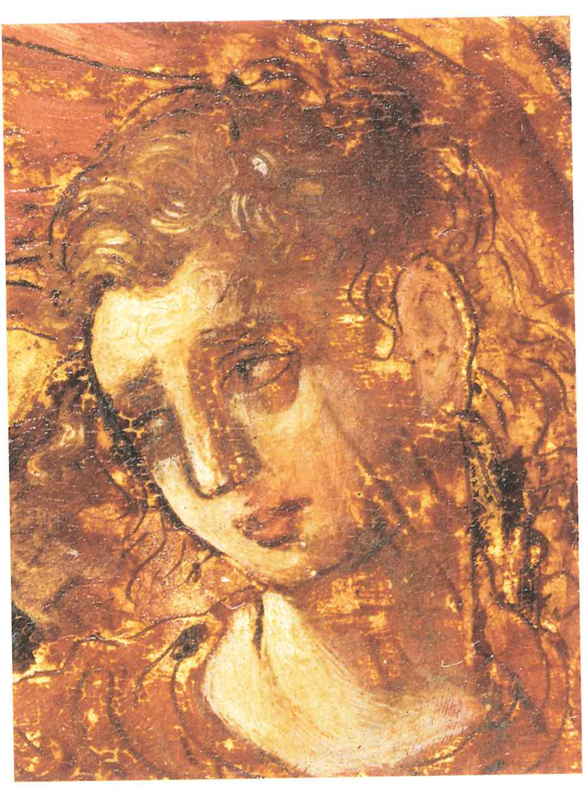
44. Domenikos Theotokopoulos (El Greco), The Holy Trinity. Madrid, Museo del Prado, from the church of Santo Domingo el Antiguo, Toledo.



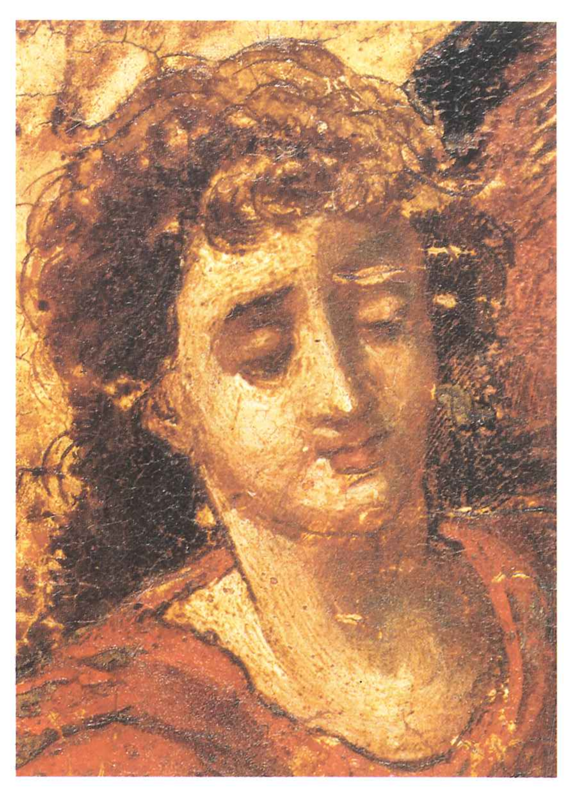
45. Domenikos Theotokopoulos, The Passion of Christ. Angel on the center, detail of the Fig. 42.



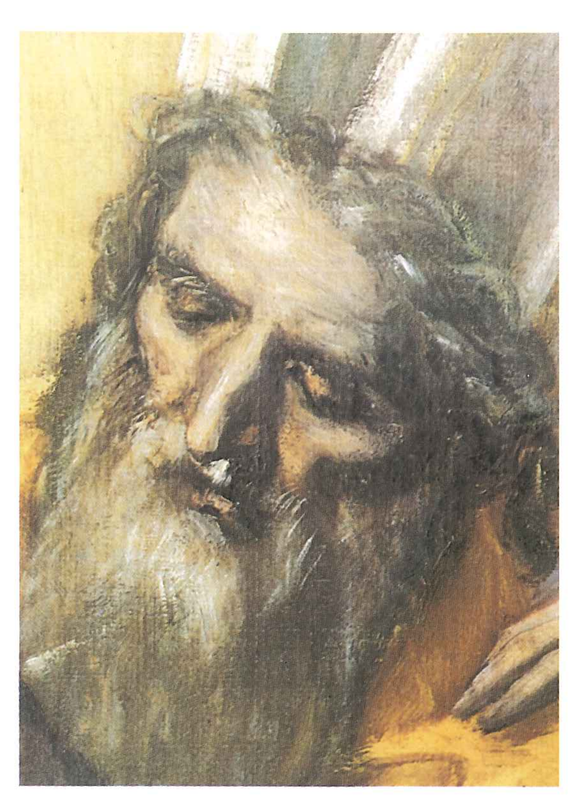
46. Domenikos Theotokopoulos (El Greco), The Holy Trinity. Angel on the left, detail of Fig. 44.



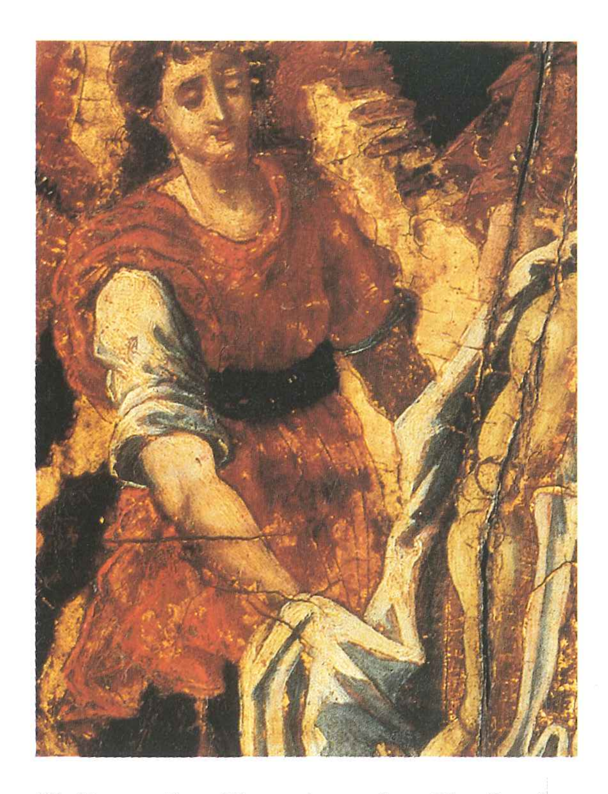
47. Domenikos Theotokopoulos, The Passion of Christ. Angel on the right, detail of the Fig. 42.



48. Domenikos Theotokopoulos, The Passion of Christ. Angel on the left, detail of the Fig. 42.



49. Domenikos Theotokopoulos (El Greco), The Holy Trinity. God the Father, detail of Fig. 43.



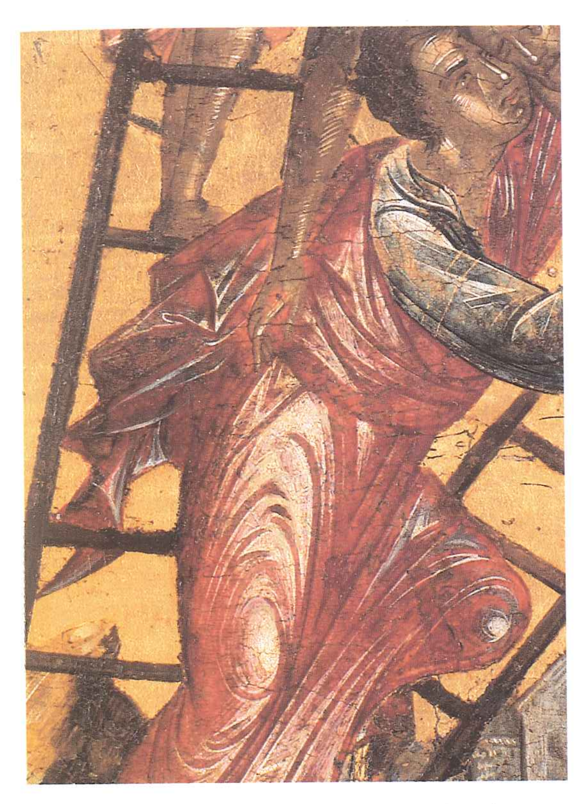
50. Domenikos Theotokopoulos, The Passion of Christ. Angel on the left, detail of the Fig. 42.



51. Domenikos Theotokopoulos (El Greco), Triptych, Modena, Galleria Estense. Angels from the Baptism, detail.



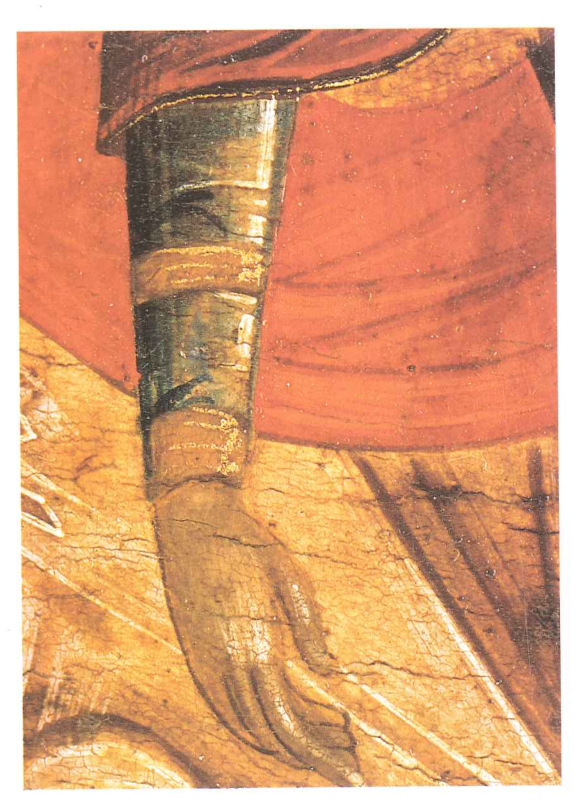
52. Kreuzabnahme Christi, Ioannis Apakás, ca. 2. Viertel des 17. Jahrhunderts, Temperamalerei auf Leinwand und Zypressenholz. In deutschem Privatbesitz. 35,4 × 25,7 × 2 cm.



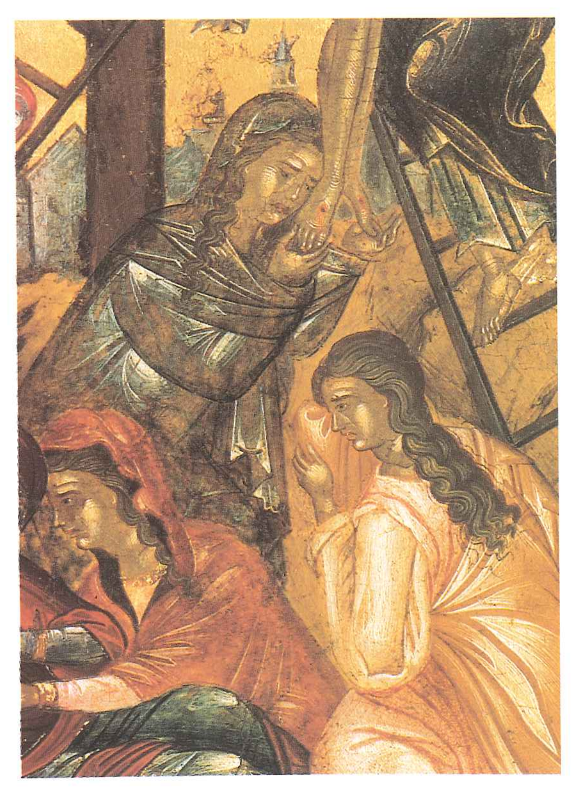
53. Kreuzabnahme Christi, Detail: Hl. Johannes auf der Leiter.



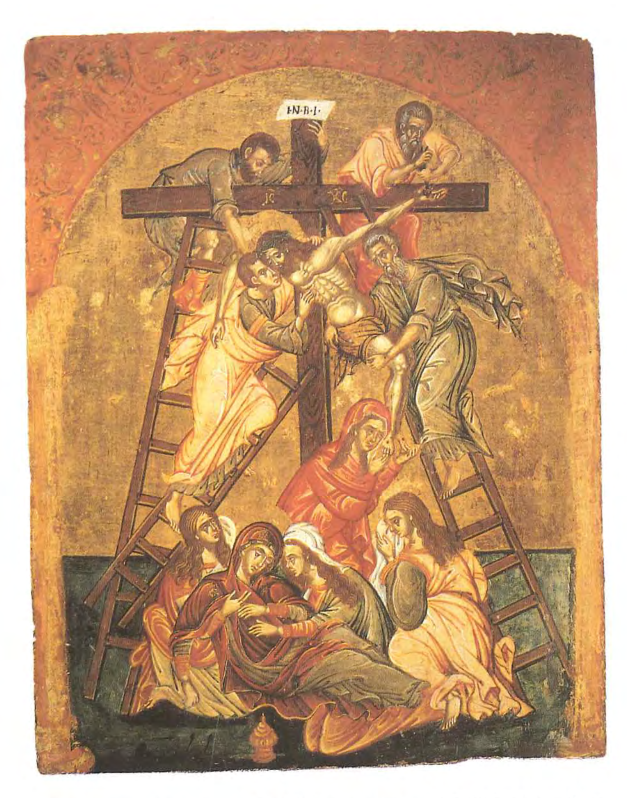
54. Kreuzabnahme Christi, Detail: Kopf des hl. Josef von Arimathäa.



55. Kreuzabnahme Christi. Detail der Muttergottesfigur.



56. Kreuzabnahme Christi. Detail der Frauengruppe unter dem Kreuz.



57. Kreuzabnahme, 2. Hälfte-spätes 17. Jahrhundert. Byzantinisches Museum, Athen, 40,5 × 31,5 cm.



58. Kreuzabnahme aus der Velimezis-Sammlung, spätes 17.-Anfang 18. Jahrhundert, Benaki-Museum, Athen. 38,2 × 28 × 1,8 cm.



59. Gottesmutter "Nie verwelkende Rose", griechisch, 18. Jahrhundert, 22,7×17,7 cm. Ikonen-Museum Recklinghausen (Inv. Nr. 472).



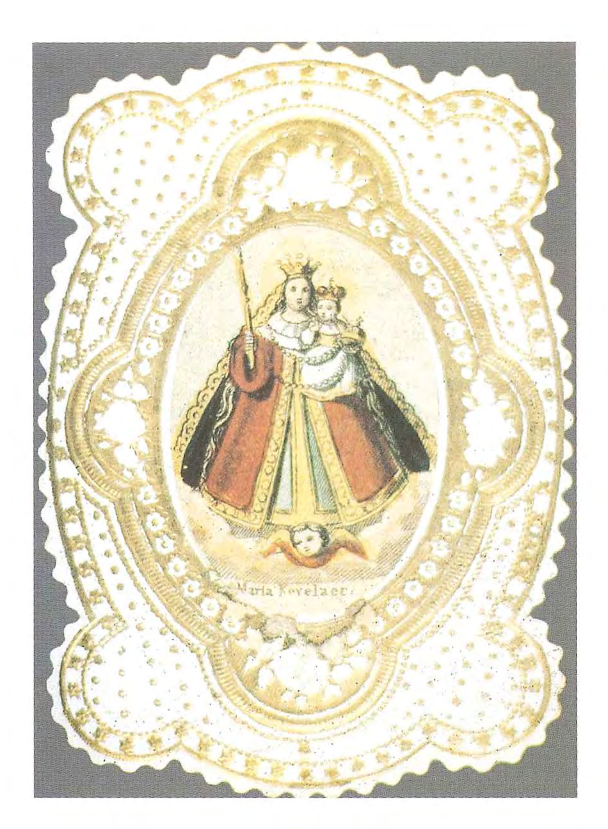
60. Triptychon der Gottesmutter "Nie verwelkende Rose", griechisch, Mitte 18. Jahrhundert, 21,5×30,5 cm, Benaki-Museum Athen.



61. Triptychon der Gottesmutter “Nie verwelkende Rose”, griechisch, 1754, 34,5×24,7 cm, Sammlung Velimezis, Athen.



62. Madre della Consolazione, Kreta um 1500, 46,5×37,7 cm.
Ikonen-Museum Recklinghausen (Inv. Nr. 79).



63. Andachtsbild "Maria Kevelaer", Kevelaer, Ende 19. Jahrhundert, 9,7×6,7 cm. Niederrheinisches Museum für Volkskunde und Kulturgeschichte Kevelaer (Inv. Nr. M 71/242 Ia).



64. Votivbild, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Ermita de Santa Maria del Miracle, Solsona/Lérida (aus: Lenz Kriss-Rettenbeck, *Ex Voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum*, Zürich 1972, Abb. 102).



65. Athens. Working drawing of the Virgin *Galaktotrophousa.* Benaki Museum (Inv. No. 33151).



66. Icon of the Virgin *Galaktotrophousa.* Velimezis Collection.



67. Working drawing of Archangel Michael.
Benaki Museum (Inv. No. 33146).



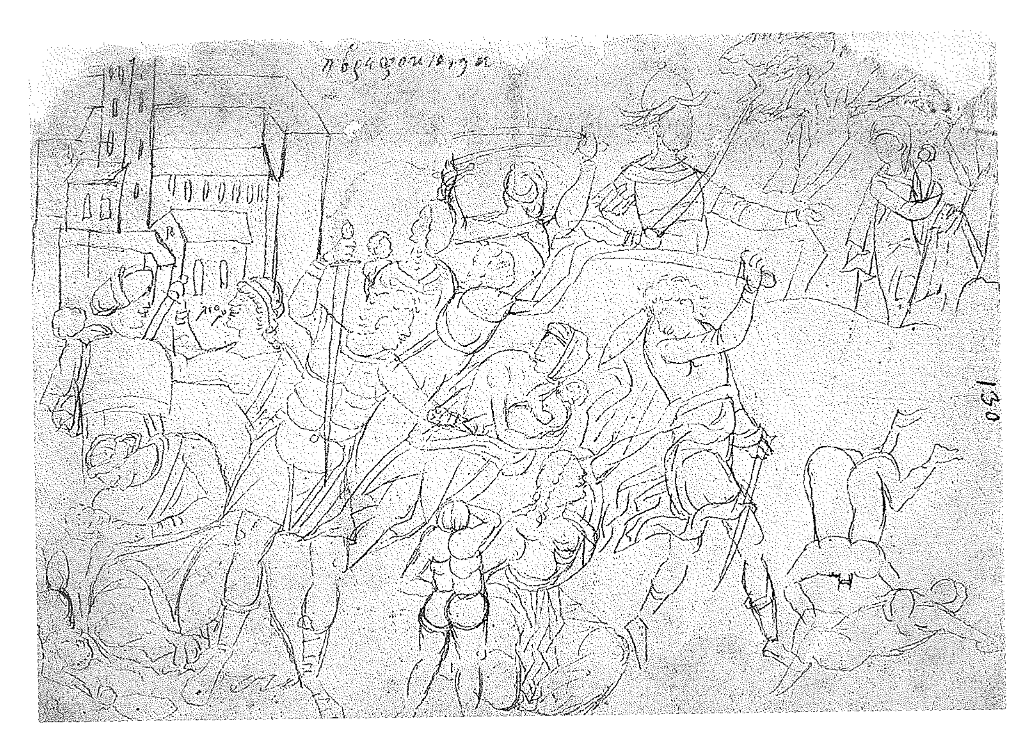
68. The working drawing of the Virgin *Galaktotrophousa* in the form of a pricked cartoon. Benaki Museum.



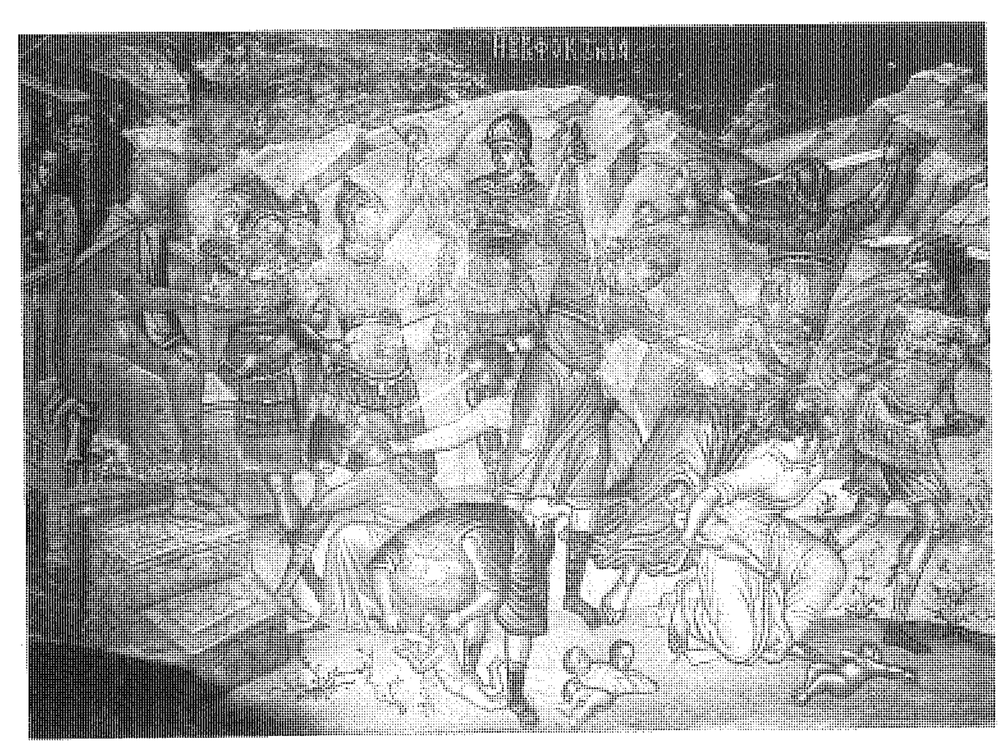
69. Working drawing of Adam naming the animals. Benaki Museum.



70. Wall-painting of Adam naming the animals (1527). Meteora, monastery of St Nicholas Anapavsas.



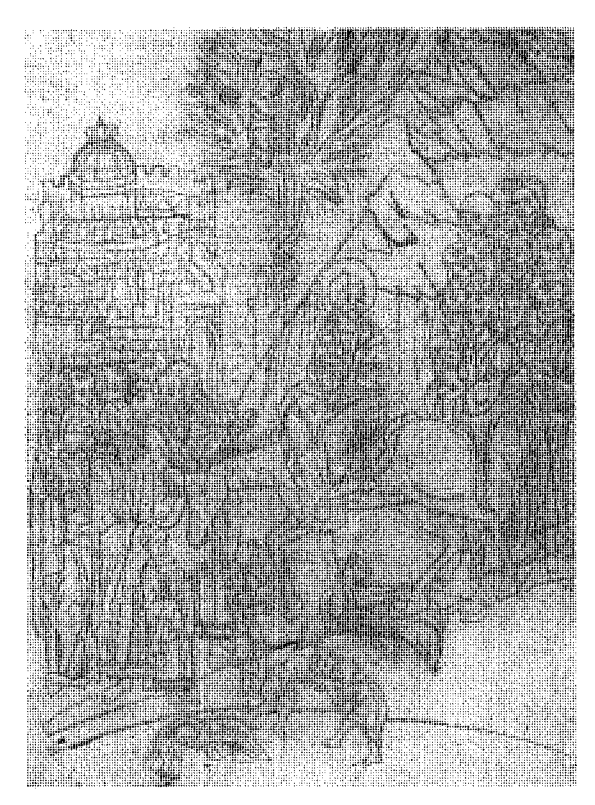
71. Working drawing of the Massacre of the Innocents. Benaki Museum.



72. Wall-painting of the Massacre of the Innocents (1545-1546).
Mt Athos, Stavronikita monastery.



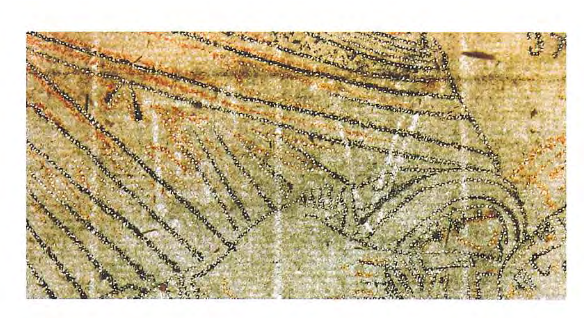
73. Working drawing of St Paul by Ieremias. Benaki Museum.



74. The back of a used pricked cartoon of the Entry into Jerusalem. Benaki Museum (Inv. No. 33169).



75. The back of the pricked cartoon of the Virgin *Galaktotrophousa.*



76. The watermark from the Virgin *Galaktotrophousa.*

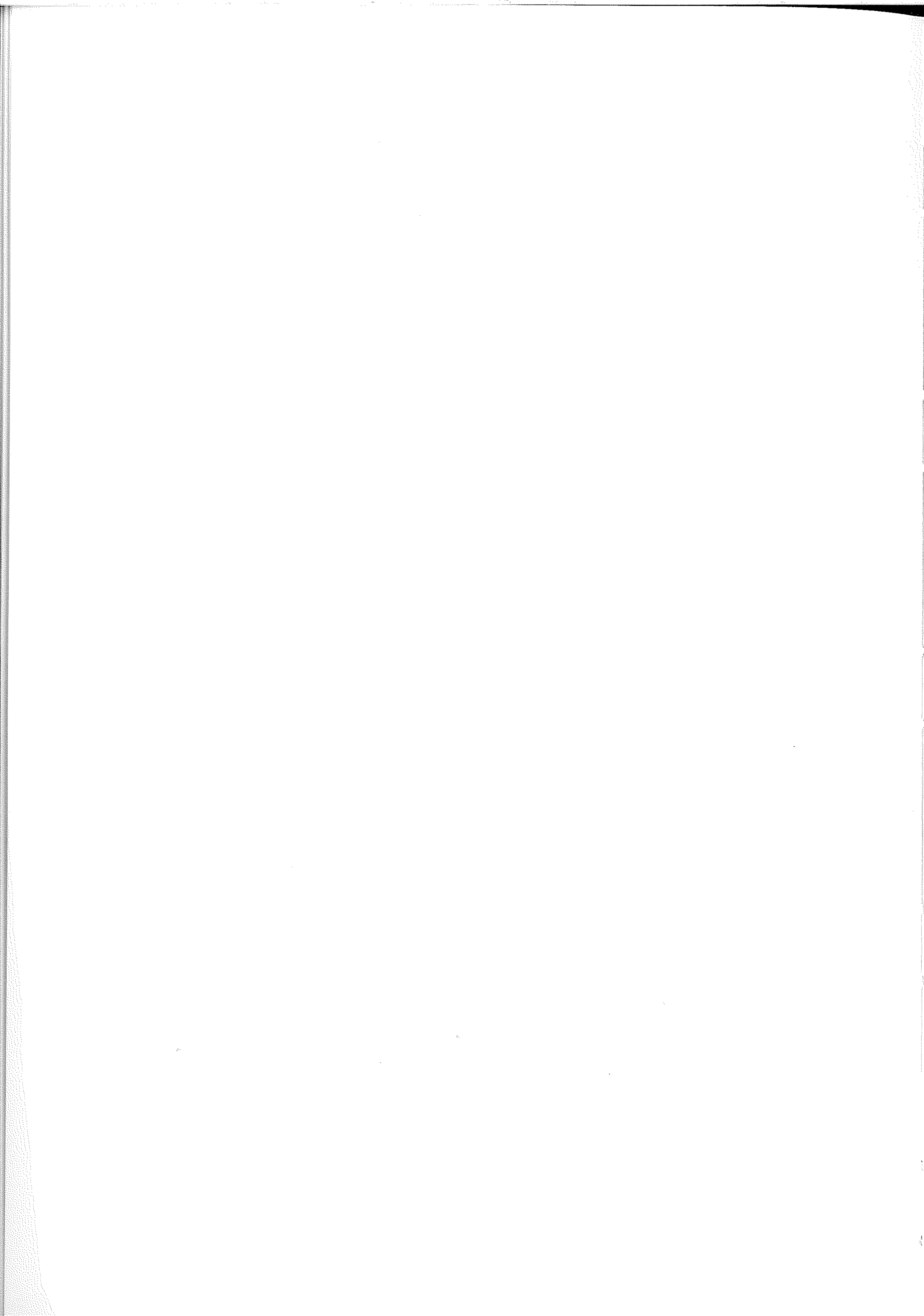


77. Benaki Museum. Working drawing of the Prophet Elijah (Inv. No. 33176).



78. Watermark from the Prophet Elijah.

APPENDIX



Das Projekt des Benaki-Museums zur Rekonstruktion, Konservierung, Wissenschaftlichen Erforschung und die damit zusammenhängenden Publikationen und Ausstellungen der Ikonen der Sammlung Emilios Velimezis

Im Jahre 1991 beschloß das Benaki-Museum, die Sammlung Velimezis zu rekonstruieren, ihre Ikonen zu konservieren, wissenschaftlich auszuwerten und zu veröffentlichen. In der Verantwortung seines Direktors, Professor Angelos Delivorrias, wurden die für das Projekt unerläßlichen Arbeiten organisiert und die Mitarbeiter ausgewählt. Die schwierige Aufgabe der wissenschaftlichen Erforschung und Dokumentation übernahm die Professorin Nano Chatzidakis. Stergios Stassinopoulos, verantwortlich für die Konservierungswerkstätten des Benaki-Museum, und seine Mitarbeiter übernahmen die äußerst diffizile Aufgabe der Reinigung und Konservierung der Ikonen, während Makis Skiadaressis mit der bekannten, ihm eigenen Sensibilität alle letztendlich ausfindig gemachten Ikonen und zudem Details von ihnen abschließend photographierte. Für die organisatorische und wirtschaftliche Seite der Gestaltung des Projekts, schließlich, sorgte der Produktionsmanager Christos Margaritis.

Die einzelnen Arbeiten wurden auf eine Art geplant, die den laufenden Betrieb des Benaki-Museum nicht beeinträchtigte, und gleichzeitig die volle Ausnutzung seiner Erfahrung und Kompetenz auf allen Gebieten ermöglichte. Die notwendigen finanziellen Mittel wurden aufgebracht mit Hilfe von parallel organisierten Projekten, die möglichen Sponsoren, Spendern und Wohltätern, natürlichen und hauptsächlich juristischen Personen, attraktiv und werbewirksam erschienen.

Innerhalb dieses Rahmens blieb das teilnehmende Interesse der Sponsoren nicht ausschließlich auf die Gewährung von finanzieller Unterstützung beschränkt. Mit der wissenschaftlichen, aber auch technischen Hilfe der Mitarbeiter des Projekts organisieren sie selbst in ihren eigenen Räumlichkeiten kulturelle Veranstaltungen, geben.

Kalender und Postkarten heraus, deren Motive und Themen den Ikonen der Sammlung, aber auch den verschiedenen Arbeitsbereichen des Projekts entnommen sind. Die Liste der Sponsoren ist ein Indiz für das breite Spektrum des Interesses, das sowohl Privatleute als auch Firmen, Organisationen, Universitäten und Stiftungen gezeigt haben.

In der Verantwortung von Niki Belessioti hat die Abteilung für museumspädagogische Programme des Benaki-Museum – in Zusammenarbeit mit Stergios Stassinopoulos – drei Museumskoffer zum Thema der Ikonen der Sammlung entwickelt und produziert; parallel dazu wurden spezielle Projekte in den Schulen durchgeführt. Gleichfalls in der Verantwortung von Stergios Stassinopoulos wurde eine instruktive Lehr – CD-ROM, über die Reinigungs- und Konservierungsarbeiten, die an den Ikonen der Sammlung vorgenommen wurden, erstellt; hierbei handelt es sich um das weltweit erste Multimedia-Projekt auf diesem Gebiet. Das gesamte Lehrmaterial und der detaillierte und umfassende Katalog der Sammlung, den die Professorin Nano Chatzidakis verfaßte, liegt sowohl in

englischer als auch in spanischer Sprache vor; in Vorbereitung befindet sich nun auch eine Ausgabe in deutscher Sprache.

Dieses "Material" begleitet die "Reise der Ikonen", d.h. die Tournee der Ausstellung der Ikonen durch Griechenland und das Ausland, so wie sie für die kommenden Jahre geplant ist; immer steht sie dabei unter der Schirmherrschaft des Patriarchats von Konstantinopel, des griechischen Kultur- und Außenministeriums und findet statt in Zusammenarbeit mit der Direction X in Brüssel.

Unser herzlicher Dank gilt dem Präsidenten und den Mitgliedern des Verwaltungsausschusses des Benaki-Museum, seinem Direktor Professor Angelos Delivorrias, der stellvertretenden Direktorin Irini Geroulanou, der Archäologin Elektra Georgoula, der Byzantinistin Anastassia Drandaki, Dimitris Drougas und allen unseren Mitarbeitern vom Museum, der Erforscherin der Sammlung, Professorin Nano Chatzidakis, dem für die Konservierungsarbeiten der Ikonen der Sammlung Velimezis und in der Folge auch für die vorliegende CD-ROM Verantwortlichen, Stergios Stassinopoulos, allen Sponsoren des Projekts, und generell all jenen, die zur Verwirklichung des Projekts in seinen verschiedenen Phasen – jeder auf seine Weise – beitrugen und weiterhin beitragen.

Was unsere Tätigkeiten für das deutschsprechende Publikum anbelangt (d.h. die Ausgaben in deutscher Sprache des Wissenschaftlichen Kataloges der Sammlung Velimezis und der CD-ROM dieser Sammlung sowie die Ausstellungen der Ikonen der Sammlung Velimezis in Deutschland), fühle ich mich verpflichtet, meinen Dank an Seine Exzellenz dem Botschafter der Bundesrepublik Deutschland in Athen, Dr. Karl Heinz Kuhna, dem Kulturreferenten Herrn Hans-Werner Bussmann und Herrn Horst J. Deinwallner, Leiter des Goethe-Instituts, für ihr höfliches Interesse zur Realisierung der vorgenannten Arbeiten des Projekts auszudrücken.

Christos Ph. Margaritis
Koordinator der Arbeiten des Projekts Velimezis

Athen 2000

PUBLIKATIONEN DES BENAKI-MUSEUMS FÜR DIE SAMMLUNG VELIMEZIS

PUBLICATIONS OF THE BENAKI MUSEUM FOR THE VELIMEZIS COLLECTION

A. Wissenschaftlicher Katalog der Ikonen der Sammlung Velimezis *von Nano Chatzidakis*,
Professorin für Byzantinische Kunst und Archäologie, Universität Ioannina

The Catalogue Raisonné of the Velimezis Collection *by Nano Chatzidakis*,
Professor of Byzantine Art and Archaeology, University of Ioannina

A1. ***Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη***, Athen/Athens, 1997, griechische Ausgabe/Greek edition. ISBN 960-8452-43-0. *Sponsors:* Organization for the Cultural Capital of Europe - Thessaloniki 1997, The J.F. Costopoulos Foundation.

A2. ***Icons. The Velimezis Collection***, Athen/Athens, 1998, englische Ausgabe/English edition. ISBN 960-8452-47-3. *Sponsors:* Organization for the Cultural Capital of Europe - Thessaloniki 1997, ALPHA Credit Bank.

A3. ***Iconos de la Colección Velimezis***, Athen/Athens, 1999, spanische Ausgabe/Spanish edition. ISBN 960-8452-55-4. *Sponsor:* Hellenic Ministry of Foreign Affairs.

A4. ***Ikonen. Die Sammlung Velimezis***, Athen/Athens, 2001, deutsche Ausgabe/German edition. ISBN 960-8452-68-6.

B. Die Kataloge, die die Ausstellungen der Sammlung in Griechenland und im Ausland begleiteten
Catalogues of the Exhibitions of the Collection in Greece and abroad

B1. ***Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη / Icons from the Velimezis Collection***,
Museum der Byzantinischen Kultur/Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki, 1997.
ISBN 960-8452-40-6. *Sponsor:* Organiz. for the Cultural Capital of Europe - Thessaloniki 1997.

B2. ***Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη / Icons from the Velimezis Collection***,
"Megaron Moussikis" - Athener Konzerthalle/Athens Concert Hall, 1997.
ISBN 960-8452-40-6.

B3. ***Icônes grecques. Collection Emilios Velimezis / Griechische Ikonen. Sammlung Emilios Velimezis***, Musée d'Art et d'Histoire, Fribourg, Schweiz/Switzerland, 1997.
ISBN 960-8452-48-1.

B4. ***Griechische Ikonen. Sammlung Emilios Velimezis***,
Kunsthalle/Ikonen-Museum, Recklinghausen, Deutschland/Germany, 1998.
ISBN 960-8452-53-8. *Sponsor:* DR D.A. DELIS S.A.

B5. ***Icones Gregues de la Col.lecció Velimezis***,
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, Spanien/Spain, 1999. ISBN 960-8452-56-2.
Sponsors: National Bank of Greece, PWC, SIGMA Securities S.A.

B6. ***De Creta a Toledo. Iconos Griegos de la Colección Velimezis,***
Museo de Santa Cruz, Toledo, Spanien / Spain, 1999. ISBN 960-8452-60-0.

B7. ***Ex Oriente Lux,*** Mosteiro dos Jerónimos, Lissabon/Lisbon, Portugal, 1999, portugiesch-englische Ausgabe/Portuguese-English edition. ISBN 960-8452-70-8. *Sponsor:* SIGMA Securities S.A.

B8. ***Vivante Icône,*** Musée Archéologique de Cimiez & Centre Universitaire Méditerranéen, Nizza/Nice, Frankreich/France, 2000. ISBN 960-8452-71-6.

B9. ***Figurare l'Invisibile,*** Palazzo Querini Stampalia, Venedig/Venice, Italien/Italy, 2000, italienisch-englische Ausgabe/Italian-English edition. Ed. SKIRA. ISBN 88-8118-715-9. *Sponsor:* Banca Intesa.

B10. ***Ex Oriente Lux - Řecké ikony z Velimezisovy sbírky,***
Národní Muzeum, Prag/Prague, Tschechien/Czech Republic, 2000, tschechisch-englische Ausgabe/Czech-English edition. ISBN 960-8452-81-3.

B11. ***Der Glanz des Himmels. Griechische Ikonen der Sammlung Velimezis,***
Ikonen-Museum Frankfurt, Deutschland/Germany, 2001, deutsche Ausgabe/German edition. ISBN 960-8452-85-6.

B12. ***The Glory of Heaven. Greek Icons of the Velimezis Collection,***
Ikonen-Museum Frankfurt, Deutschland/Germany, 2001, englische Ausgabe/English edition. ISBN 960-8452-84-8.

C. Die CD-ROM über die Konservierungsarbeiten der Ikonen der Sammlung Velimezis
von Stergios Stassinopoulos, Verantwortlicher der Konservierungsabteilung des Benaki-Museums.
The CD-ROM on the Conservation of the Icons in the Velimezis Collection
by Stergios Stassinopoulos, Head of the Conservation Department of the Benaki Museum.

C1. ***Η Συντήρηση των Εικόνων της Συλλογής Βελιμέζη,***
Athen/Athens, 1998, griechische Ausgabe/Greek edition. ISBN 960-8452-49-X.
Sponsor: Bodossaki Foundation

C2. ***The Conservation of Icons in the Velimezis Collection,***
Athen/Athens, 1998, englische Ausgabe/English edition. ISBN 960-8452-52-X.
Sponsor: Bodossaki Foundation

C3. ***La Restauración de los Iconos de la Colección Velimezis,***
Athen/Athens, 1999, spanische Ausgabe/Spanish edition. ISBN 960-8452-59-7.
Sponsor: Ministry of Foreign Affairs

C4. ***Die Konservierung der Ikonen der Sammlung Velimezis,***
Athen/Athens, 2001, deutsche Ausgabe/German edition. ISBN 960-8452-54-6.
Sponsor: Athens International Airport S.A.

Das Projekt | *The Project*

wurde ermöglicht durch | *was made possible by*

the BODOSSAKI FOUNDATION
the J.F. COSTOPOULOS FOUNDATION
the A.G. LEVENTIS FOUNDATION
the MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS *and the*
ORGANIZATION FOR THE CULTURAL CAPITAL OF EUROPE THESSALONIKI 1997

Als Sponsoren beteiligten sich | ***Sponsorship has been provided by***

AEGEK S.A. - ALCATEL CABLES HELLAS I.S.A. - ALPHA CREDIT BANK
ALUMINIUM DE GRECE S.A. - ASPIS PRONOIA A.E.A.Z.
ATHENS INTERNATIONAL AIRPORT S.A. - ATTIKO METRO S.A.
BAYERISCHE HYPOVEREINSBANK A.G.
DIMITRIAKI S.A. - DR D.A. DELIS S.A. - GENER S.A.
HELLENIC MINISTRY OF NATIONAL DEFENCE /
DIRECTORATE-GENERAL FOR DEFENCE INDUSTRY, RESEARCH & TECHNOLOGY
HELLENIC AEROSPACE INDUSTRY S.A.
HERTZ AUTO HELLAS S.A. & SEAT TECHNOCAR S.A.
I.M. PANAYOTOPOULOS SCHOOL - IONIAN LEASING S.A. - KRAFT JACOBS SUCHARD
NAFTEMPORIKI - NATIONAL BANK OF GREECE
ORGANISATION FOR VOCATIONAL EDUCATION AND TRAINING
PRICEWATERHOUSECOOPERS - PROMETHEUS GAS S.A. - PSIKTIKI ELLADOS S.A.
SIGMA SECURITIES S.A. - SILVER & BARYTE ORES MINING CO. S.A.
TECHNICAL CHAMBER OF GREECE - TECHNICAL COMPANY OF VOLOS S.A.
TERNA S.A. - THEMELIODOMI S.A.

Unterstützung gewährten | ***Support has been provided by***

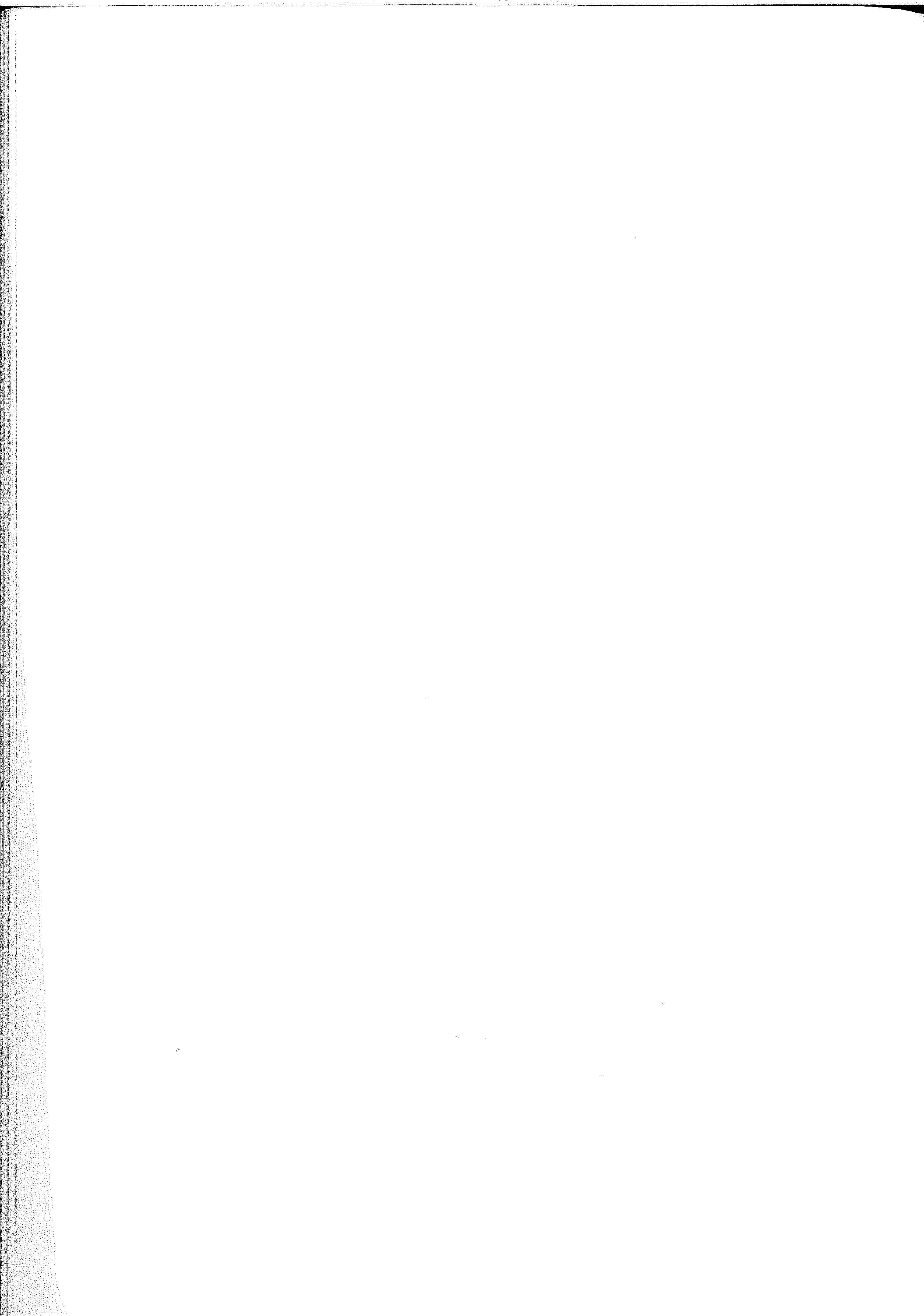
AIR COURIER SERVICES S.A. - AMERICAN HELLENIC CHAMBER OF COMMERCE
STELIOS BERGELES PACKING & TRANSPORT OF ART OBJECTS
CRONUS AIRLINES S.A. - ALPHA INSURANCE COMPANY S.A.
FARMALEX S.A. PHARMACEUTIQUE - ICAP S.A. - ITANOS PUBLICATIONS
JOHNSON & JOHNSON HELLAS S.A. - LLOYD'S - G. KARAVIAS & ASSOCIATES
METKA S.A. - M V N CONSULTANTS LTD.
RENTOKIL INITIAL HELLAS EPE - WEITNAUER HELLAS TRADING LTD.

In Zusammenarbeit mit | ***In collaboration with***

ANGELIOFOROS - KATHIMERINI - SUNDAY ELEFTHEROTYPIA
TA NEA - TO VIMA - ANTENNA - ET1 - ET3 - EURONEWS

Beiträge leisteten | ***Contributions have been provided by the families of***

Mr & Mrs CONSTANTINOS ALEXOPOULOS - Mr & Mrs PANAYIOTIS COSTOPOULOS
Mr & Mrs ANTHONY FOTOPOULOS
Mr & Mrs CHRISTOPHER HADJOPOULOS - Mr & Mrs NIKITAS HARHALAKIS
Mr & Mrs HARALAMBOS MITSOULIS - Mr & Mrs THEODORE VASSILAKIS
Mr & Mrs SPYROS VLASSOPOULOS - Mr & Mrs RICKY WENNEKER



IMPRESSUM

Herausgabe und Redaktion der deutschen Texte
Editing and supervision of the German texts
EVA HAUSTEIN-BARTSCH

Übersetzung ins Englische, Herausgabe der englischen Texte
Translations into English, Editing of the English texts
ALEXANDRA DOUMAS

Korrektorat
Reading of the proofs
LOULA KYPRAIOU

Farbtrennung
Separations of colours
MACART DTP

Druck
Printed by
GRAPHIC ARTS ATHANASSIADIS Bros

Produktion
Production
MVN CONSULTANTS Ltd.

ISBN 960-8452-82-1 (Griechenland/Greece)
ISBN 3-929040-47-6 (Deutschland/Germany)